الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العربي بن مهيدي-أم البواقي-

كلية الآداب واللغات
والعلوم الاجتماعية والانسانية
قسم: اللغة العربية وآدابها

مدرسة الدكتوراه في النقد
والدراسات الأدبية واللغوية
تخصص: النقـد والمناهـج
قطب التكوين: جامعة أم البواقي

الخطاب النقدي عند رولان بارت

- الكتابة والقراءة -

مذكرة مكملة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في النقد والمناهج

إعداد الطالبة
زهيرة شنيني

الأستاذ المشرف
الدكتور عمر عيـلان

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
د. العلمي لراوي	أستاذ محاضر"أ"	جامعة أم البواقي	رئيسا
د.عمر عيلان	أستاذ محاضر"أ"	جامعة خنشلة	مشرفا ومقررا
د.رشيد رايس	أستاذ محاضر"أ"	جامعة تبسة	عضوا مناقشا
أ.د يوسف الأطرش	أستاذ التعليم العالي	جامعة خنشلة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2012/2011

الإهـــداء

إلى وطني.. **أسطورة الجرح**

إلى الغالي غلاء الروح **..أبي الكريم**

إلى الذي علمني أن الحياة كفاح وصبر..**أمي العزيزة أطال الله عمرها**

إلى كل أفراد عائلتي؛

إلى إخوتي

جمال، يوسف، عز الدين

إلى أخواتي:

آسيا، أمال، حليمة، أميرة

إلى أبنائي فلذات كبدي**:**

أسامة ، بلال، رائد

إلى الذي تحمل معي عبء البحث.. ودعمني بتشجيعاته المتواصلة،

زوجي دوادي

إلى كل أساتذتي، خاصة

الدكتور عمر عيلان، والدكتور يوسف الأطرش

المقدمة

المقدمة

تمثل الدراسات النقدية المعاصرة، سياقا متعددا ومتنوعا، لمقاربة النصوص الأدبية من منظورات مختلفة. وقد كان للحركة الشكلانية ومن بعدها التيار البنيوي الأثر الكبير في إغناء التصورات النقدية بما يتيح لها الوقوف على حقيقة النصوص الابداعية المختلفة. وقد عرف النصف الثاني من القرن العشرين ازدهارا كبيرا في المناهج التي أعطت اهتماما كبيرا للنص الأدبي واعتمدت في مقاربته على المرجعية اللغوية والأسلوبية أو الاجتماعية أو النفسية، كما كان للقارئ نصيب من هذه النظريات التي كان أهمها نظرية التلقي، ونظرية نقد استجابة القارئ، وغيرها من النظريات التي كانت تعمل على محاولة فهم حقيقة النص الأدبي.

وقد قد صاغ هذه النظريات مفكرون ونقاد توالوا منذ دوسوسير على إقامة تصورات ومفاهيم، تحكمت بشكل كبير، في صياغة مفاهيم وقواعد النقد الأدبي المعاصر. وإذا كان ريشاردز وشارلز أوغدن ومن بعدهم جون كراو رانسوم ، و ويمسات، وليفز، قد أقاموا مبادئ النقد الجديد في الولايات المتحدة الامريكية وبريطانيا في ثلاثينيات القرن الماضي، على أساس من الجمالية الجديدة التيتقوم على نقد القصدية والوجدانية في العمل الأدبي، ورفض كل وظيفة غير جمالية للنص الشعري، سواء أكانت اجتماعية أو فلسفية أو أخلاقية. فإن الشكلانية الروسية ومن بعدها بنيوية براغ قد بدأت مع شكلوفسكي، وتتيانوف، وباختين وبروب، وجاكبسون في صياغة جمالية جديدة تسعى للبحث

في بنية اللغة الشعرية، والبنية الوظيفية للسرد، وتحديد المبنى الحكائي والمتن الحكائي، بصفتها عناصر شكلية يقوم وفقها نظام العمل الأدبي.

واستنادا للإرث اللساني لدوسوسير، والشكلاني والبنيوي وبالخصوص أطروحات جاكبسون،ولد النقد الجديد في فرنسا على يد العالم الانثربولوجي كلود ليفي شتروس. وقد عرف ازدهار البنيوية في فرنسا انتشارا عم كل أقطار المعمورة، وتميز بالتنوع في الطرح سواء اللساني أو الاجتماعي أم النفسي، وقد أسهمت جماعة تل كل وعلى رأسها فيليب سولرز وجوليا كرستيفا، وتودروف وجيرار جينيت، وغريماس وزولات بارتفي جعل النقد النيوي يحتل الصدارة في خمسينات وستينات القرن العشرين. وإذا كان نقاد جماعة تل كل قد التزموا بالتوجه الأحادي في المقاربة النظرية والنقدية، فإننا نجد أن أحد أبرز نقاد هذه الجماعة وهو رولان بارت، قد تميز ببدته للصراع مع النقد الكلاسيكي وهو ماجعله يكون أكثر شهرة من باقي الجماعة. كما أن الطابع المتعدد والمتحول لأطروحاته النقدية وسجالاته العديدة جعلت منه محط اهتمام الدارسين والباحثين.

وقد كانت قضية التعدد والتنوع في الأطروحات النقدية هي محور الاشكالية التي حاولت أن أجيب عنها في هذا البحث، ساعية إلى التعرف على أهم المحطات في حياة رولان بارت، هذه الشخصية النقدية الهامة. كما تسعى الإشكالية لمعرفة أهم الأفكار النقدية التي قدمها بارت، ومراحل التحول في حياته النقدية، والخصائص التي ميزت مشروعه النقدي.

وقد استفدت في دراستي بمجموعة من المراجع أهمها، كتاب **الكتابة بصدد بارت** لـــ **سوزان سونتاك**، وكتاب **مغامرة الدال، قراءة لرولان بارت لستيفن نورندابل لوند** ، وكتاب **بؤس البنيوية لليونارد جاكسون**، وكتاب **رولان بارت والأدب لفانسان جوف** ، وكتاب **النقد الأدبي في القرن العشرين جان إيف تادييه**، وكتاب **النظرية الأدبية المعاصرة رامان سلدن**، وكتاب **في مناهج تحليل الخطاب السردي عمر عيلان** ،وكتاب **عصر البنيوية** لـــ **أديت كريزويل**، وكتاب **البنيوية وما بعدها من ليفي شتروس إلى دريدا جون ستروك.**

وقد واجهتني صعوبات كثيرة تتصل بموضوع البحث وتشعبه، وتعدد آفاقه، وغزارة كتابات رولان بارت، وتحولات أفكاره، وصعوبة الإمساك بحقيقة طرحها. كما وجدت صعوبة، في الحصول على مراجع عربية، تناولت بالبحث والدراسة أعمال رولان بارت. حيث لا يوجد هناك بحث شامل عن كتابات رولان بارت. إضافة لقلة المصادر باللغة العربية أو المترجمة. فإن كتب بارت ليست مترجمة كلها للغة العربية مما اضطرني للاطلاع عليها في لغتها. وأتمنى أن لا تكون هذه العقبات ذرائع في سبيل تقديم بحث متكامل ومقبول عن شخصية بارت الرائدة.

وللإجابة على أسئلة الإشكالية ، اعتمدت منهجا وصفيا تحليليا، وقسمت البحث إلى ثلاثة فصول، الفصل الأول موسوم بـــ **مفاهيم وقضايا النقد الأدبي عند رولان بارت**، قسمت هذا الفصل إلى مبحثين؛ الأول خصصته للتعريف

بشخصية رولان بارت، وسرد مختصر لسيرة حياته. كما عرضت بالذكر لأهم إنتجاته المنشورة أثناء حياته، أو تلك المنشورة بعد وفاته. أما المبحث الثاني فتناولت فيه قضايا ومفاهيم النقد الأدبي عند رولان بارت، تمثلت في مفهوم النقد الأدبي، النقد والإبداع، قواعد المحتمل النقدي والنقد الجديد، الكاتب والمحرر، الفرق بين العمل الأدبي والنص الأدبي، النقد والحقيقة، وأخيرا تناولت قضية موت المؤلف، ولذة النص.

أما الفصل الثاني، الموسوم بــ:**تحولات المسار النقدي عند رولان بارت،** فقد قسمته إلى ثلاثة مباحث، مثل كل مبحث مرحلة من المراحل التي تميزت بخصوصية منهجية ونظرية ونقدية. فالمبحث الأول موسوم بالمرحلة ما قبل البنيوية، وفيه عرضت لكتاب الدرجة الصفر للكتابة، الذي يعد أشهر كتاب لبارت، تناول فيه قضايا الكتابة وتاريخها من منظور تاريخي سوسيولوجي. كما تناولت الحديث عن كتاب أسطوريات الذي حلل فيه بارت أساطير المجتمع البرجوازي الفرنسي. أما المبحث الثاني فيحمل عنوان المرحلة البنيوية. وفيه عرضت لكتاب عن راسين الذي كان بمثابة بداية التحول إلى البنيوية، والذي أثار صراعا حادا وجدلا كبيرا مع ممثلي النقد التاريخي، وعلى رأسهم ريمون بيكار. أما كتاب مقالات نقدية فقد تناولت فيه البحث عن دلالات اللغة، أما كتاب التحليل البنيوي للسرد، فقد تطرقت فيه للحديث عن دراسة البنية السردية المجردة. وختمت مبحث المرحلة البنيوية، بالإشارة إلى السيميولوجيا وحلم العلمية عند بارت، ومناقضته لمفاهيم دوسوسير فيما يخص علاقة السيميولوجيا واللسانيات، التي جعلها بارت أوسع منظومة ممكنة. كما تحدثت عن تصورات

بارت حول علاقات الأدلة والدلالة. أما المبحث الاخير من الفصل الثاني،فخصصته للمرحلة ما بعد البنيوية عند رولان بارت.هذه المرحلة التي تميزت بالانتقال إلى الكتابة المتحررة من القيود المنهجية، والانتقال للكتابة المقطعية، والتحول للابتعاد عن القيود المنهجية والنظرية، والتحول إلى مساءلة الكتابة والقراءة واللذة. وقد تناولت في هذا المبحث كتب ،أس/زد والتحول إلى التحليل النصي، امبراطورية العلامات والنظام الرمزي الثقافي،الذات الكاتبة، وممارسة الكتابة المقطعية.وكذلك كتاب ساد وفورييه ولويولا، والتوجه لاختراق النسق. كما تطرقت لكتابة السيرة الذاتية من خلال كتاب رولان بارت بقلم رولان بارت ، وكتاب مقاطع من خطاب عاشقتجسيد الكتابة المقطعية. وأخيرا لذة النص والانفتاح على الكتابة والقراءة، والغرفة النيرة والحديث عن الفوتوغرافيا.

وخصصت الفصل الثالث، **لقضايا الكتابة والقراءة عند رولان بارت.** وقسمته إلى مبحثين؛ تناولت في المبحث الأول الكتابة وقضاياها عند رولان بارت. وقد تطرقت فيه إلى مفهوم الكتابة عند رولان بارت، والانتقال من مفهوم الأدب إلى الكتابة، وكذلك تمظهر وأشكال الكتابة وأنواعها. كما تناولت علاقة الكتابة بالالتزام، والكتابة والأسطورة. والصلة القائمة بين الكتابة وكل من الكلام، والمجاز والإيحاء والمعنى. وختمت هذا المبحث برؤية بارت وممارسته لكتابة السيرة الذاتية. أما المبحث الثاني من الفصل الثالث فقد عنونته بـــ: القارئ والقراءة عند

رولان بارت، وتحدثت فيه عن ميلاد القارئ وموت المؤلف، والاختلاف القائم بين القارئ والناقد، أو بالأحرى الخصوصيات التي تميز النقد والقراءة. كما تناولت في هذا المبحث شروط وقواعد القراءة عند بارت، وختمت الفصل بالحديث عن قراءة النص السردي لدى بارت، مثلما طبقها في كتابه أس/زد. وأنهيت البحث بخاتمة تناولت فيها جملة النتائج التي توصلت إليها من خلال هذا البحث.

ختاما أقدم شكري إلى أستاذي المشرف **الدكتور عمر عيلان**، الذي لم يبخل علي بنصائحه وتوجيهاته القيمة، وكذا رعايته لهذا البحث، وصبره على المتابعة الدقيقة لكل مراحل وخطوات المذكرة عسى أن تكون خيرا وتشريفا له، فله مني كل الامتنان. كما أتقدم بأصدق التحية والتقدير لمؤطري مدرسة الدكتوراه في النقد والدراسات الأدبية واللغوية ممثلة بمنسقها **الدكتور العلمي لراوي**، والأساتذة **الدكتور رشيد رايس**، و**الدكتور عمر عيلان**. كما أقدم شكري الخاص للأستاذ **الدكتور يوسف الأطرش** مدير معهد الآداب واللغات، الذي وفر لنا الرعاية المتميزة خلال فترة دراستنا النظرية. كما لا يفوتني أن أنوه بجهود أساتذتي الأفاضل الذين درسوني خلال مرحلة السنة النظرية، فلهم مني كل الثناء وأتمنى أن تكون جهودهم ومساعيهم قد أثمرت.

الفصل الأول

مفاهيم وقضايا النقد الأدبي
عند رولان بارت

مفاهيم وقضايا النقد الأدبي عند رولان بارت

I- رولان بارت مسار الكتابة

II -مفاهيم وقضايا النقد الأدبي عند رولان بارت

1- مفهوم النقد الأدبي
2- النقد إبداع وكتابة
3- المحتمل النقدي و قواعد النقد الجديد
4- النقد والحقيقة
5- مفهوم النص الأدبي
6- الكاتب والمحرر
7- موت المؤلف
8- التناص
9- لذة النص

10- المغامرة العشقية

إن الحديث عن المفاهيم النقدية وقضاياها عند رولان بارت، تمثل مغامرة كبيرة نظرا لتعدد وتنوع المفاهيم التي يقدمها للنقد الأدبي. كما أن التراث الكبير الذي خلفه على مدار أكثر من ثلاثة عقود، غني بالمفاهيم والقضايا النقدية التي أثارت ولازالت تثير الجدل إلى اليوم دون ان تجد إجماعا حولها. ويعود هذا بالأساس إلى الطبيعة المتغيرة والمتحولة في فكر رولان بارت، الذي عمل دائما على مواكبة التحولات الفكرية ومساءلتها. وهو الأمر الذي جعله يؤرخ لكل مرحلة من حياته بعدد من الكتب والمقالات.

ولعلنا في هذا الفصل نحاول أن نرصد بعضا من الآراء النقدية والمفاهيم التي أسست لفكر رولان بارت النقدي، وتواترت في مساره النقدي حتى النهاية. ولقد استثنيت من ذلك المفاهيم المتصلة بالقراءة والكتابة، لأنها ستشكل محاور الفصل الثالث من هذا البحث.

وقبل التطرق للمفاهيم والقضايا النقدية عند رولان بارت، رأيت بأن أقدم لمحة عن حياته ومسار كتاباته النقدية. حتى نشكل تصورا عن حياة الرجل قبل التعامل مع أفكاره وأطروحاته.

I- رولان بارت مسار الكتابة

حياته:

ولد **رولان بارت** **Roland Barthes** في **12 نوفمبر** عام **1915**، في **شيربورغ**، **Cherbourg** في فرنسا، وتوفي في باريس في 25 مارس 1980[1]. فقد والده وهو في السنة الأولى من عمره. أمضى طفولته في بلاد الباسك بالقرب من بايونBayonne، مع أمه التي بقيت فيها حتى عام 1924، ليستقرا بعد ذلك، في باريس. كتب نصه الأول عام 1933 على هامش كريتون En marge de Criton، والذي نُشر عام 1974 في مجلة L'arc، القوس. انخرط في العمل السياسي ضد النازية بانضمامه لمنظمة الدفاع الجمهوري ضد الفاشية.

داهمه المرض في سن مبكرة، ونغّص عليه حياته، وأثّر في انقطاع دراسته باستمرار. ويبدو أن السل الذي شكل وباءً في عصره، جعله ينظر إلى الحياة من منظور مختلف: "فيما يتعلق بي، يجب ألا يقال مرض، يجب أن يقال سل، لأنه في ذلك الوقت، وقبل اتباع العلاج بالمواد الكيماوية، كان السل نوعاً حقيقياً من الحياة، نمطاً من الوجود، وربما أقول كان خياراً"[2].

وبسبب هذه المرض لم يستطع النجاح في مسابقة القبول لدخول المدرسة العليا العامة، ولم ينهِ الإجازة الجامعية في الآداب الكلاسيكية إلا عام 1943. وبسبب المرض، أيضاً أو بفضله، كتب مقالاته الأولى في جريدة

[1]- في يوم 25 فيفري 1980، صدمت بارت شاحنة صغيرة،عندما كان خارجا من الكوليج دو فرانس بباريس ، توفي بعد ذلك بشهر.

[2]- فرانك إيغرار، رولان بارت مغامرة في مواجهة النص ترجمة.غسان السيّد دار الينابيع 2009 ص 12

المصحة التي كان يقيم فيها في سان هيلار بمنطقة إيزار Isere . ومن هذه المقالات"ملاحظات عن اندري جيد ودفتر يومياته"، "لذات كلاسيكية" .

كانت حياة رولان بارت العملية غير طبيعية، إذ أمضى معظمها خارج إطار الجامعة، انتدب إلى بوخارست عام 1948 للعمل في مكتبة قبل أن يصبح مدرساً. ثم انتقل بعد ذلك 1949 إلى جامعة الاسكندرية، وهناك التقى غريماس Aljirdas Julien Greimas وانصرف إلى دراسة فرديناند دي سوسير Ferdinand de Saussure ورومان ياكبسون Roman Jakobson

عاد في عام 1950 إلى فرنسا ليعمل في الإدارة العامة للعلاقات الثقافية في وزارة الخارجية، شؤون التعليم، ومن 1952-1959 كان متربصا في "المعجمية" في المركز الوطني للبحث العلمي Centre national de la recherche scientifique ثم حصل على منحة في نفس المركز كباحث في السوسيولوجيا، عيّن عام 1960 مديرا للأعمال في المدرسة التطبيقية للدراسات العليا Ecole pratique des hautes étude . ذاع صيته فسافر إلى اليابان لإلقاء محاضرات، ثم إلى المغرب للتدريس في جامعة الرباط. وعاد بعد ذلك إلى المدرسة التطبيقية للدراسات العليا ثم سافر إلى الصين. ولم يبدأ بالتدريس في المدرسة التطبيقية العليا إلا عام 1960. وفي عام 1976 وباقتراح من ميشال فوكو تم انتخاب بارت عضو في الكوليج دي فرانس Collège de France ، ليشغل أستاذ كرسي السيميولوجيا الأدبية، أي قبل وفاته بأربع سنوات فقط، انتخب في الأكاديمية الفرنسية.

جاءت كتابات بارت في أغلب الأحيان مقالات، منها ما جُمع في كتب في أثناء حياته ومنها ما جمع بعد وفاته

ولم تمنعه رحلة العذاب والألم مع المرض، ومرافقة الموت في درب موحش لا يعرف نهايته، من القراءة الكثيفة، التي كونت لديه مخزوناً ثقافياً كبيراً أفاده في مراحل لاحقة. وكان لتعدد هذه القراءات وتنوعها أثرُه في تكوين هذه الشخصية الموسوعية.

يقول: "بالنسبة إليّ، لم أجد صعوبة كبيرة في مواجهة تلك السنوات الخمس أو الست، التي أمضيتها معزولاً عن العالم، كانت لدي، دون شك مواقف شخصيّة تجاه ذاتي،وتجاه تجربة الوحدة في القراءة، فماذا جنيت من ذلك؟ بالتأكيد، لقد كوّنت لدي تشكيلاً ثقافياً"..[1]

لفت بارت الأنظار إليه منذ كتاباته الأولى التي نشرها في مجلة غير معروفة يصدرها المصح الذي يُعالج فيه، وتحمل هذه المجلة عنوان، وجود، (بالجمع). كتب بارت في هذه المجلة دراستين: الأولى: حول سيرة أندريه جيد، والأخرى حول رواية الغريب، لألبير كامو، والتي كانت نواة كتابه الدرجة صفر للكتابة. وتدل هذه الدراسة وغيرها على أن رولان بارت تأثر بالأفكار الوجودية التي بدأت تفرض نفسها على الفكر الأوروبي، والعالمي.

قدم في كتابه الأول الدرجة صفر للكتابة، فرضية تأسيسية غنية بالإشكاليات؛ فهو يؤكد إمكانية صناعة تاريخ للكتابة مرتبط بمستقبل الوعي الإنساني. وعلى تساؤل سارتر: "ما الأدب؟"، رد بارت بطرح السؤال التالي:

[1]- فرانك إيغرار، رولان بارت مغامرة في مواجهة النص 2009 ص 246

ما الكتابة؟ تقع الكتابة بين اللغة والأسلوب، وفي وسط العلاقة بينهما، ولكنها مرهونة بحرية الكاتب واختياره، وتتطلب دراستها، التركيز على اللغة، وبدأ التجديد في مقاربة بارت للنصّ منذ ظهور كتابه الدرجة صفر للكتابة، فاللغة واستخدام الكاتب لها موضوعان من صميم الممارسة اللغوية. ومن المنطقي أن يغني بارت هذا الميدان بدراساته، النظريات التي يتمحور موضوعها حول الأدب والدلالة، أما كتابه الثاني عن ميشليه الذي نشر عام 1954، فيدين كثيراً للنقد الموضوعاتي. لكنه سيبدأ مع أسطوريات عام 1957. المغامرة السيميولوجية التي ستستمر حوالي عشر سنوات. وستُنْتِج تصنيفاً دقيقاً لمفهومات سوسور (اللغة والكلام، والدال والمدلول)، ومفهومات هيلمسليف (التحديد والإيحاء)، ومفهومات مارتينيه (ازدواجية المحور اللغوي). بعد تلك الحقبة، التي سيصفها بارت فيما بعد بأنها "شيء من الهذيان العلمي"، سندرك رغبته الخاصة بجعل السيميائية علماً خاصاً متميّزاً عن اللسانيات، وذلك بمنحها قوانين نظرية متماسكة. وعندما ظهر كتابه نظام الموضة عام 1967، حكم بارت على نصه بأنه متجاوز، لكنه لم ينكره، فهو مكتوب بين عامي1957-1963، أي في زمن كانت فيه السيميائية، ماتزال حقلاً معرفياً في حيز التصورات.ومن الواضح أن كتاب نظام الموضة هو تطوير وتعميق لمؤلفه عناصر السيميائية،1965 .

في كتابه س/ز، الذي نشره عام 1970. أحدث رولان بارت منعطفاً في نتاجه النقدي، فبعد نظام الموضة الذي رسخ أهمية السيميائية، وحدودها معاً، جاء كتابه س/ز، ليعلن تأكيد الكتابة المقطّعة، وانتصارها، ففي هذا

الكتاب يقوم بارت بإجراء تداخل بين تعليقاته الخاصة، على قصة بلزاك، وبين نص القصة نفسها، والمقطّعة إلى مقاطع بحسب تداخلها مع شروحاته. يظهر بارت،من خلال هذه القراءة، مفهوم الأدب، ومفهوم الذات الكاتبة، والتخييل. شهد العام ذاته، ظهور كتابه إمبراطورية العلامات، الذي كتبه بعد رحلته إلى اليابان عام 1970. ولم يكن يعرف اللغة اليابانية، ولا الثقافة اليابانية، ومع ذلك، تعلق بهذا البلد، وأحبه بعمق، وقرأه بوصفه نصاً للتحليل عبر رؤيته لأنظمة الدلالة التي يلتقطها في كل مشهد يومي، وهنا يلتزم بارت بالكتابة المقطعة بوضوح أكبر، وذلك بتدوينه انطباعات شخصية. يعمق بارت، بالتدريج اهتمامه، بإدخال إشكالية الذات الكاتبة، وربطها بممارسة الكتابة المقطعة في أعماله، لذة النص، ساد، فورييه، لويولا، ورولان بارت، ومقاطع من خطاب عاشق.

يقترب بارت، أكثر فأكثر، من الطروحات التفكيكية التي قدمها جاك ديريدا، ومن التحليل السيميائي الذي طورته جوليا كريستيفا، وهكذا ابتعد بارت عن المفهوم الصارم للسيميائية الذي دافع عنه بقوة فيما مضى. رأى بعضُهم ذلك تطوراً، ورأى آخرون فيه تنكراً، ووجده غيرهم نقصاً في الدقة، أو دليلاً على أنه هاوٍ، في الحقيقة، يجب الاهتمام بملاحظة (مغامرة القارئ في مواجهة النص)، وهي مغامرة ستقود بارت إلى عتبة العالم الروائي، أو بالأحرى، إلى ما بعد المشروع النقدي الأولي.

يرتبط نصه الأخير **الغرفة المضيئة** 1980، الذي هو عبارة عن تأملات في الزمن والموت، بفقد والدته التي أحبها كثيراً، ويبدو أن هذا النص كان

يمثل إعلاناً عن رحيله في العام نفسه، إثر حادث سير أمام الجامعة التي قضى فيها أخصبَ سنوات حياته.

بعد هذا العرض السريع لحياة هذا الناقد الكبير وأعماله، لا يبدو غريباً أن يثير حوله مجموعة من المعارك النقدية في حياته وبعد رحيله، وإذا كان هذا يعبر عن شيء، فإنه يعبر عن الهزة العنيفة التي هزها بارت للنقد الأدبي، في النصف الثاني من القرن العشرين، وهجومه على أولئك الذين يحصرون الإنتاج الأدبي بتاريخ محدد، مما يجعله أثراً جامداً عميقاً. وبما أن كل نص هو ماضٍ وحاضر بآن معاً، فإن كل عمل أدبي هو خالد.

أهم كتب رولان بارت المنشورة في حياته[1]

الدرجة الصفر للكتابة	1953	Le degré zéro de l'écriture
ميشلي	1954	Michelet par lui-même
أسطوريات	1957	Mythologies
عن راسين	1963	Sur Racine.
مقالات نقدية	1964	Essais critiques.
نقد وحقيقة	1966	Critique et vérité.
نظام الموضة	1967	Le système de la mode.
امبراطورية العلامات	1970	L'Empire des signes

[1]- نورد هنا الكتب المنشورة، دون المقالات الحوارات، والندوات التي يضيق المقام لذكرها.

S/Z.	1970	أس/زد
Sade, Fourier, Loyola.	1970	ساد فورييه لويولا
Le plaisir du texte	1973	لذة النص
Roland Barthes par Roland Barthes	1975	رولان بارت بقلم رولان بارت
Fragment d'un discours amoureux	1977	مقاطع من خطاب عاشق
Leçon	1978	درس
Sollers écrivain	1979	سولرز كاتبا
La chambre claire	1980	الغرفة المضيئة

أهم أعمال رولان بارت المنشورة بعد وفاته

Sur la littérature	1980	حول الأدب
Le grain de la voix (entretiens 1962-1980)	1981	بذرة الصوت (حوارات من 1962 – 1980)
L'obvie et l'obtus. Essais critiques III	1982	المعنى المنفرج والمعنى التلقائي مقالات نقدية III
Le bruissement de la langue. Essais critiques IV	1984	هسهسة اللغة، مقالات نقدية IV
L'aventure sémiologique	1985	المغامرة السيميولوجية

Ecrits sur le théâtre.	2002	كتابات حول المسرح
Œuvres complètes (5 tomes)	2002	الأعمال الكاملة (5 أجزاء)

II -مفاهيم وقضايا النقد الأدبي عند رولان بارت

II - 1- مفهوم النقد الأدبي

النقد الأدبي خطاب عن خطاب

حدد رولان بارت في كتابه مقالات نقدية، رؤيته لمفهوم النقد الأدبي، وذلك من خلال المقال الذي عنونه بـــ "ما النقد؟"[*] ففي هذا المقال يتحدث رولان بارث عند وضع النقد الأدبي في فرنسا تحديدا، ويبين الهيمنة الكلية للنقد اللانسوني والنقد الإيديولوجي، والوضعية التعليمية التي اتخذها مسار النقد، لدرجة أن الطابع التعليمي الأكاديمي حدد لنفسه ضوابط لم يصبح معها بالإمكان الافلات من الصرامة التي طبعت تأويل الكتابات والحكم عليها من خلال المطابقة مع الواقع، أومن خلال محاكمة النوايا.

كما أن بارت لم يهمل الحديث عن **جورج لوكاش** و**لوسيان غولدمان** بوصفهما ممثلين للبنيوية التكوينية، أو بحديثه عن **شارل مورون** والنقد

[*] - نشر بارت المقال لأول مرة عام 1963 في مجلة Times litterary supplément

النفسي، أو **غاستون باشلار** ونقده الظاهراتي الموضوعاتي، الذي أسس مدرسة نقدية مع **جورج بوليه**، و**جون ستاروبنسكي**، و**جون بيار ريشار**[1].

يقيم **بارت** في سياق الحديث عن الخصائص النقدية ، مقارنة بين النقد اللانسوني الوضعي، والنقد التأويلي الإيديولوجي، بحيث يرى بأن اللانسونينة بإمعانها في فرض القواعد والنظام الدقيق على الممارسة النقدية، أصبحت بدورها تشبه الإيديولوجيات الأخرى. فاللانسونية كما يرى **رولان بارت** لم تكتف بفرض تطبيق القواعد الموضوعية في الدرس النقدي، بل ادخلت عناصر أخرى تتعلق بإصدار الأحكام على المؤلفين، والتاريخ والأدب، وعلاقة المؤلف بكتاباته[2].

انطلاقا من ملاحظاته بشأن الوضع الذي يعيشه النقد الأدبي، توصل **بارت** لتحديد جملة من الأسس التي حدد فيها جوهر النقد. فانطلاقا من أن الأدب هو تعبير الكاتب الذي يتكلم عن موضوع هو "العالم" والواقع المحسوس والموجود، فإن موضوع النقد مختلف. إنه لا يتناول العالم الذي هو موضوع الأدب، بل أن موضوعه هو الخطاب. ومن هنا يكون النقد "خطابا عن الخطاب، أو لغة ثانية شارحة واصفة métalangage موضوعها لغة أولى"[3]. ومن هنا فإن النشاط النقدي عليه أن ينكب على إقامة شكلين من العلاقة: العلاقة الأولى تتصل بلغة الناقد ولغة الكاتب، أما العلاقة الثانية فهي

[1] - Roland Barthes : Essais critiques, coll, « tel quel», Seuil, Paris, 1964, pp 253-254
[2] - Roland Barthes : Essais critiques, coll, « tel quel», Seuil, Paris, 1964, p 253.
[3] - Roland Barthes : Essais critiques, coll, « tel quel», Seuil, Paris, 1964, p 255

علاقة لغة الكاتب بالعالم. والاحتكاك والتفاعل القائم بين اللغتين هو الذي يحدد طبيعة النقد الأدبي.

إن النقد الأدبي يتقاطع مع نشاط فكري آخر هو "المنطق"، حيث يكون التفاعل قائما بين لغة واصفة وبين لغة موضوع. وانطلاقا من هذا المبدأ الذي يجعل النقد مجرد لغة واصفة، فإن وظيفة النقد ليست الكشف عن الحقيقة أو الحقائق، وإنما تقديم خطاب عن وقائع قائمة ومقبولة. هذه الوقائع تتصل باللغة الموضوع، والتي تمثل بطبيعة الأمر نظاما منسجما من العلامات.

ويؤكد **بارت** على أن وظيفة النقد الأدبي تكمن في نشاطه الشكلي أساسا، بمعنى أن الجهد الذي يؤديه الناقد يتجه بشكل اساسي نحو البحث عن الجانب الشكلي لبناء المعنى في النص الأدبي، لا أن نبحث عن المعنى النصي ونقيمه، وعلينا أن ننتبه إلى أن العمل الأدبي نظام دلالي شديد التعقيد. فلا نسم الأعمال الأدبية بالبساطة أو بالتعقيد ، لأن العمل الأدبي مهما كان مبدعه يحمل معنى في ثناياه. لا يمكن الامساك بذلك المعنى بصورة تلقائية، إنه يكون نتيجة لحوار بين لغتين لغة الناقد ولغة الأديب.[1]، كما يلح في هذا الشأن على أن طبيعة اللغة الرمزية تتحكم بصورة كبيرة في تعدد معنى العمل الأدبي.لأن هذا الأخير ليس حقيقة معرفية قارة، بقدر ماهو ممكن رمزي، فالأعمال الأدبية الخالدة ليس هي تلك التي تفرض معنى واجدا على مجموعة من الأفراد، لكنها تلك التي تقبل تعدد المعنى بالنسبة لفرد واحد"[2]

---

[1] - Roland Barthes : Essais critiques, coll, « tel quel», Seuil, Paris, 1964, p 256
[2] -Arnaud de la croix : BARTHES , p 14

II - 2- النقد إبداع وكتابة

في كتابه " نقد وحقيقة" critique et vérité عد بارت النقد إبداعاً مؤكداً أن إمكانات النقد الراهنة تتمثل في أن الناقد أصبح كاتباً بمعنى الكلمة، وأن النقد غدا من الضروري أن يقرأ ككتابة بل إنه يتجاوز ذلك إلى تقديم تصور سيميولوجي للنقد. فالناقد في تصوره يضاعف المعاني ويخلق لغة ثانية تطفو فوق اللغة الأولى للأثر أي أنه ينتج كتابة أخرى."فإذا كان هدف النقد الكلاسبكي هو الحكم على العمل الأدبي، فإن النقد الجديد يهدف إلى إنجاز كتابة ثانية مع الكتابة الأولى للعمل الأدبي"[1]

وبذلك يجد النقد منطلقاته من قضايا وإشكالات اللغة الأولى أي من ذات النص. ومن المهم التأكيد على أنه رغم تميز النقد الأدبي عن حقول المعرفة الأخرى بوصفه بنية من الإشارات اللفظية تقوم بعملية التعليق على العمل الأدبي، فإننا ما أن نبدأ ببحث المواد التي تمثلها الإشارات حتى ندخل للمجالات والحدود التي يشترك بها اللاهوت والفلسفة والأخلاق وعلم الاجتماع.

ومع ذلك فمن المستحيل على النقد أن يبقى خارج هذه المناطق المتنازع عليها. ولعل ما يسم جهود **بارت** الفكرية والمعرفية في حقل الممارسة النقدية أنه رفع من قيمة النقد ووضعه في مستوى الإبداع حيث

---

[1]- رولان بارت: نقد وحقيقة،

يرى أن إمكانات النقد الراهنة تتمثل في أن الناقد أصبح كاتباً بمعنى الكلمة وغدا من الضروري أن يقرأ ككتابة [1].

مما سبق، يتبين لنا، أن الناقد في تصور "بارت" كاتب بالدرجة الأولى، والنقد كتابة، وليس تحصيلا، كما ذهب إلى ذلك "محمود أمين العالم" في قوله بأن النقد الأدبي الذي تمثله البنيوية الشكلية بزعامة "بارت" شبيه بالمنطق الصوري، ومجرد تحصيل حاصل[2].

إن النقد عند "بارت" هو على عكس ذلك، لأنه لا يستطيع إلا أن يكون "مكملا للإبداع، أي مجرد وجه من وجوهه، يماشيه طورا، ويجاوزه طورا آخر: ولكنه يظل دائرا في فلكه أبدا دون أن يفرض عليه وصايته الأبوية فيزعم له: أنه جيد أو رديء، وأسوأ من ذلك: أنه صحيح أو مزيف"[3].

إن الإبداع، إذن، هو مبدأ النقد ومآله. وهذا الضرب من الفهم، نلقيه أيضا عند الشكلانيين الروس الذين حددوا المجال الذي يجب على الناقد أن لا يتعداه. وهو أن يتجه إلى العمل الأدبي في حدود الداخلية بمعنى إسقاط السياق الخارجي من العمل النقدي، وانسلاخه من دائرة سلطة التوضيح والتوجيه، وذلك من خلال تناول النظام اللغوي بالدراسة والتحليل في مستوياته المختلفة.

ويشير رولان بارت في كتابه نقد وحقيقة، إلى أن الفرق بين القارئ والناقد، هو أن "الناقد قارئ يكتب.. والنقد ليس إلا لحظة من هذا التاريخ الذي ندخل فيه، والذي يقودنا نحو الوحدة، ونحو حقيقة الكتابة"[4]. فحقيقة

---

[1]- يحيى قاسم سهل :مقدمة نقدية رولان بارت أنموذجا.http://abrokenheart.maktoobblog.com
[2]- محمود أمين العالم: البحث عن أوروباالمضسسة العربية، سوريا، ط1، 1975، ص93.
[3]- عبد المالك مرتاض: أ – ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد، ص15.
[4]- رولان بارت: نقد وحقيقة، ص 119.

الكتابة تطغى على القراءة المطلقة، ويصبح النقد شكلا من اشكال الابداع في الكتابة.

II - 3- المحتمل النقدي و قواعد النقد الجديد

قبل صياغة تصورات جديدة عن النقد الأدبي ، انطلق رولان بارت في قراءة نقدية لقيم ومقاييس النقد الأدبي الكلاسيكي، والمرتكزات التي انطلق منها لتقييم النصوص والأعمال الأدبية، والأدباء أنفسهم. و لقد ارتبطت مراجعة بارت لمفهوم النقد وقواعد كتابته إلى مستويين؛ يرتبط المستوى الأول بدراسة الحالة التاريخية والوضعية السياسية المعاصرة في فرنسا والعالم. أما النقطة الثانية فتتصل بدراسة شاملة للوضعية التي مر عليها المسار الأدبي من منظور تاريخي.

لقد تبين لبارت، أن النقد الكلاسيكي يعتمد على ما أسماه "**المحتمل النقدي**"[1] Le vraisemblable critique، ويقصد به مجموعة القواعد التي تحكم عمل الناقد انطلاقا من الأحكام المتداولة والمنتشرة، والبديهيات التي لا يقبل الجمهور بغيرها. وهذا المحتمل النقدي الذي أسس له المنظرون والأكثرية والرأي العام والصحف وغيرها من الوسائط التي تقوم بترسيخ نمط استهلاكي ثقافي معين، جعلت النقد الأدبي القديم يستند إلى بديهيات لا تخضع للمنهج. بل تستند لمعيارية متوارثة وقواعد راسخة يتم وفقها الحكم

[1]- رولان بارت : نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي، مركز الانماء العربي، ط1 ، 1994 ، ص 37 .

النقدي، وهذا المحتمل النقدي"لا يمكننا أن ننتهكه دون أن تحدث صدمة مضادة لطبيعة النقد"[1].

فالمحتمل في النقدي يتأسس على عدم التعارض مع ما يعتقده الجمهور. ويرتبط بالبديهيات، "ويفرض بالتالي على النقد عددا من القواعد والمحرمات المتولدة عن خلفية استطيقية، والتي لا يمكن اختراقها دون تبعات"[2].

ويرى "بارت" أن قواعد **المحتمل النقدي**، التي تحدد عمل الناقد، تنحصر في ثلاث نقاط هي؛ الموضوعية والذوق والوضوح، وهي قواعد تحد من ممكنات الناقد الجديد ، وتكبله بمجموعة من المعايير التي تبتذل الابداع وتفرغه من محتواه.

1- تقوم **الموضوعية** ضمن قوانين المحتمل النقدي، على فرض نمط

من السلوك النقدي، الذي يتصل بالعقل والطبيعة، والذوق، التاريخ وقوانين الجنس الأدبي. كما أنه يفرض نظاما حاصا للغة الأدبية، بحيث يلغي كل تأويل لها. والالتزام بحرفية اللغة وحرفية الشرح لأن أصحاب النقد الكلاسيكي، يقولون بأنه يجب المحافظة على معنى الكلمات، كما يجب قراءة الشعراء دون أي استدعاء إيحائي[3]. فاللغة والكلمات تفقد كل قيمة مرجعية، وتثبت لها القيمة الاستهلاكية التي يتم التداول وفقها. بمعنى أن الكلمات تنزع عنها القيمة الإيحائية وتبقى فقط قيمة تواصلية.

---

[1]- المرجع نفسه، ص 39

[2]- ستيفن نوردابل لاند: مغامرة الدال، ترجمة أحمد المديني، عيون ، ص 54.

[3]- رولان بارت : نقد وحقيقة، ص 46.

وهناك قيمة لما تفرضه الموضوعية في المحتمل النقدي هو فرض تنميط محدد على الشخصيات الأدبية التي، لا يمكنها ألن تتحولن ولا تعبر عن نفسها أو مشاعرها. ويضيف المحتمل النقدي في النهاية عنصرا آخر هو الانتقاص من اقيم الأدبية ومناقضتها، بحيث أن ما يبدو في الحياة مبتذلا، لا يجب أن يكون مستيقظا. والأمر الذي يكون في العمل كذلك، فيكون على العكس من ذلك جعله مبتذلا." ولعل هذه الجمالية الفريدة، فهي تحكم على الحياة بالصمت، كما تحكم على العمل باللامعنى"[1]

2-**الذوق** : يمثل الذوق ضمن المحتمل النقدي ما اعتدنا عليه، وصار قيما جمالية متداولة ومعروفة. وبالتالي فما سوى هذه القيم الجمالية مناف للأخلاق الأدبية ويدرج ضمن خانة المحرمات التي يجب تلافيها والابتعاد عنها. فالذوق مرتبط بالتعامل مع القيم المتداولة وتقديس الأخلاق والجماليات المرتبطة بها.

إن الذوق بشكل من الأشكال هو منع للكلام، أو تحديده ضمن مباح ومحرم. فعلى سبيل المثال فإن النقد القديم حين يعتمد المقاربة النفسية ، يقسم الجسم الانساني إلى منطقتين تشريحيتين، الأولى فيها الرأس والخلق الجمالي، والمظهر النبيل، وما نستطيع أن نظهره ، وما يجب أن نراه. أما الثانية

[1]- رولان بارت : نقد وحقيقة، ص 47.

فتحتية داخلية يضم الغرائز، والجنس الذي لا يجب التطرق غليه، والاندفاعات الغامضة[1].

3-**الوضوح**. يتركز الوضوح في اللغة النموذج والنمط المتداول والذي يسمح بألفاظ دون غيرها في تثبيت للممنوعات اللغوية، وإلغاء للألفاظ الأجنبية، وسعي باتجاه نرجسية لغوية[2] فالاعتقاد في وجود منطق للغة، يؤسس للغة خاصة محددة ، هي مقياس الوضوح . والنقد الكلاسيكي يقيم وضوح اللغة انطلاقا من قاموس خاص. بحيث أن كل ما كتب بغير تلك المفردات لا يصنف ضمن خاصية الوضوح الأدبي.

إذا يتأسس، من هذه القواعد إذن، المحتمل النقدي (Le vraisemblable critique) فيكون للناقد بمثابة المبدأ قبل أن يكون له طريقة، ثم لا يقوم الطريقة إلا أساسه، مما يصير الناقد محكوما بيقينه لا بفكره، و يغدو بناؤه النقدي قارا في حيزه العملي. أن الموضوعية، و الذوق و الوضوح، هي ثوابت ثلاثة مقدسة يتعلق بها الناقد الكلاسيكي، و يتناول على أساسها العمل الأدبي، مما يجعل مهمة الناقد تنحصر في توجيه الأدباء وتقويم أعمالهم، وتمييز الجيد من الرديء فيها. بمعنى أن العملية النقدية هي عملية تقويمية، تهدف إلى الحكم على النتائج من خلال تمثيله أو عدم تمثيله للقواعد التي ذكرناها سابقا.

و قد نظر، في ظل هذا الفهم، النقاد الكلاسيكيون إلى العمل الأدبي، أمثال: سانت بيف (Saint-Beuve) (1804-1869) و هيبوليت تين (Hippolyte

[1]- رولان بارت : نقد وحقيقة، ص 51.
[2]-- المرجع نفسه ، ص 58 .

(taine) (1828-1839) و فر ديناند بنتيير (Ferdinand Brunetière)(1849-1906) و غوستاف لانسون (Gustave lanson) (1857-1934).

و ليس مهما عندهم العمل الأدبي إلا بقدر ما يضيء حياة صاحبه، ونشأته، و توطيد التواصل بين الماضي والحاضر في العملية الأدبية؛ و هو الأمر الذي جعل النقد يصطبع بطابع وثائقي وسير ذاتي، لا تمثل فيه اللغة إلا مستودعا لمعان جامدة، يقوم القاموس على تحديدها، و يعني هذا اسقاط تعددية المعنى، و دراسة لغة المبدع بوصفها مرآة، تبلور تطابقا كاملا بين حرفية النص و نوايا المؤلف.

نستنتج من كل ما سبق، أن النقد الكلاسيكي حسب رأي "بارت" ينحصر في خيارات معينة، يمكننا تحديدها في النقط التالية:

1-النقد علم ، و ينحصر في التصنيف، و التفسير، و التعليق و الحكم.

2-عدم المساس بالقيم مثل: الأخلاق، و الدين و الطبيعة.

3-سيطرة النظرة ذات البعد الواحد على الناقد.

4-الالتزام اللغة حيث تكون وظيفتها هي الإبلاغ.

5-الناقد لا يبدع، مهمته هي دراسة ما أبدع الآخرون من فرض وصايته الأبوية على العمل المنقود.[1]

وقد ذهب "بارت" إلى القول بأن بعض الدراسات الادبية ليست نقدا، بل هي مجرد سير ذاتية مثل: دراسة (Painter) عن بروست (Marcel Proust)[1]

[1]-ين الشيخ حنان: الكتابة في معلم بارت، جامعة وهران

التي ظهرت عام 1959، والتي قال عنها: "إنها سيرة ذاتية مكتولة بشكل رائع"[2] ولذلك، حينما جاء إلى دراسة أعمال "راسين"[3] قام بتحليلها دون أن يستند إلى انظمة قائمة سلفا، حيث لم يتعرض لدراسة "راسين" الإنسان، أو البحث عن ظله في أعماله، ولكنه اهتم به من حيث هو مرسل لخطاب مكتوب[4]. ويعني هذا عدم إنشغال النقد بكل ما يمثل خارج العمل الأدبي، والتعامل مع الأنظمة الكامنة في العمل نفسه. وقد أوضح "بارت" منهجه بقوله أنه وضع نفسه داخل عالم "راسين" المأسوي ثم حاول وصف سكانه[5].

ويطرح بارت البدائل النقدية الجديدة، التي يمكن أن يواجه بها المحتمل النقدي الكلاسيكي، والتي تشكل عناصر للنقد الجديد. وهذه البدائل تتحدد من خلال مفاهيم ثلاثة تدور حول علم الأدب، والنقد الأدبي، وأخيرا القراءة.

يقرر **رولان بارت** في القسم الثاني من كتابه نقد وحقيقة، جملة من المعطيات التي تعد بمثابة رد على الاتهامات التي وجهت له من طرف أنصار النقد التاريخي وعلى راسهم **ريمون بيكار Raymond Picard** في كتابه المعروف **نقد جديد ام دجل جديد**. ففي مبحث اللغة يصيغة الجمع يؤكد بارت على أن اللغة متعددة ، ولا تحمل بعدا واحدا، فهي تتغير بتغير العصور. ومعنى الكتاب يتحول عبر الزمن، فكل عصر من العصور يعتقد فعلا أنه يمتلك المعنى الحقيقي للكتاب. ولكن يكفي أن نوسع التاريخ قليلا، لكي يتحول

---

[1]- مارسيل بروست (Marcel Proust – 1871 – 1922): كاتب فرنسي مشهور، من أعماله: "البحث عن المن الضائع" (La recherche du temps perdu). وقد ظهرت سيرة ذاتية جديدة عنه عام 1996 عن دار "غاليمار" للكاتب (Jean- Yves Tadiè).

[2] - Roland Barthes : le grain de la voix, (entretiens 1962 – 1980), Seuil, Paris 1981, p90.

[3]- تعرض "راسين" لدراسات عديدة تختلف بإختلاف الدارسين، فهناك دراسة سوسيولوجية (لوسيان غولدمان)، وتحليلية (شارل مورون)، وسيرة ذاتية (جان بوميبي).

[4] - Louis-Jean Calvet : Roland Barthes, un regard Politique sur le signe, Payot, Paris, 1973, p135.

[5] - Roland Barthes : sur Racine, coll, points, Seuil, Paris, 1963, p5.

هذا المعنى المفرد، إلى المعنى المتعدد، ولكي ينتقل الكتاب من انغلاقه إلى انفتاحه"[1]. إن اللغة الأدبية محكومة بالتحول الاجتماعي و الزمني. كما أن المعنى يتغير كلما تغيرت آليات التأويل اللغوية. فالرمز ثابت لكن المتغير هو الوعي الاجتماعي. ومن ثم ينشأ تعدد المعنى. ويقدم بارت مفاهيم النقد الجديد ما يلي:

أ- **علم الأدب:**

يرى بارت أن **علم الأدب** ينشأ عندما ينشأ لدينا وعي بالكتابة. وهذا العلم الجديد، وموضوع **علم الأدب** سيكون على عكس ما يذهب إليه النقد الكلاسيكي، إنه لا يهدف إلى فرض معنى معين على العمل الأدبي. كما أن علم الأدب، لا يجب أن يكون علما للمضامين، بل سيكون علما للأشكال، بحيث يهتم بتأول رموز الأشكال الفارغة غير الممتلئة بالدلالات. كما أن علم الأدب سيكون مستندا إلى اللسانيات، ولا يكون مرتبطا بالكتاب ومنجزاتهم بل سيركز على **الخطاب الأدبي**.

كما أن الموضوعية التي يتصف بها علم الأدب، ليست مطلقة، بل تبحث في المنطق الذي تولد يه الرموز الدلالة. فـــ"ثمة فكرة يجب أن نقول لها وداعا، فهي ترى أن في استطاعة علم الأدب أن يعلمنا المعنى الذي يتحتم إعطاؤه للعمل، غير أن العلم لن يعطي أي معنى، ولن يسعى للعثور عليه لكنه، وإن لم يكن كذلك، فإنه يصف المنطق الذي تولدت المعاني بموجبه"[2]. إن المعنى الثابت والحقيقي، مستبعد من أدبيات النقد الجيد، فهناك منطق

[1]- رولان بارت : نقد وحقيقة، ص 82.
[2]- رولان بارت : نقد وحقيقة، ص 98.

يؤدي لتأويل المعنى الكامن في النص لا غير. كما أن علم الأدب من هذا المنظور يقوم بعملية وصف المنطق والآلية التي تتوالد وفقها المعاني.بشكل تكون فيه منسجمة مع المنطق الرمزي الذي يتداوله الأفراد.

ب- النقد الأدبي:

يرى رولان بارت، بأن النقد الأدبي ليس علما، يمكن أن يجزم بحقائق

النص الأدبي، كما يدعي النقد الكلاسيكي. فالنقد الأدبي هو محطة وسطى بين العلم والقراءة. كما أن علاقة النقد بالعمل الأدبي، هي علاقة المعنى بالشكل. ولا يزعم الناقد أنه يترجم العمل، كما أنه لا يستطيع أن يجعله أكثر وضوحا،"وإن كل ما يستطيع أن يفعله هو أن يولد معنى يشتقه من الشكل، فالشكل هو العمل"[1]. إن ما يقصده بارت بالتحديد هو إلغاء القيمة المطلقة لتأويل النصوص. أو بتعبير أدق رفض الصيغة التي يتداولها النقد الكلاسيكي، والقائلة بأن هدف النقد هو الكشف عن **المعنى الصحيح للنص** إن الناقد في منظور النقد الجديد لبارت، يقدم رؤية ضمن رؤيات أخرى ممكنة. فلا وجد للحقيقة في النقد الأدبي.

ويرى الناقد **جان إيف تادييه** في كتابه "النقد الأدبي في القرن العشرين"، بأن ما يقترحه رولان بارت بخصوص علم الأدب والنقد الأدبي،

[1]- رولان بارت : نقد وحقيقة، ص 101.

يمثل الأساس الذي تبنى عليه السيميولوجيا قي الأدب[1]. فحتى ولو كان التمييز بين النقد وعلم الأدب واهيا، ينبغي أن نرى بأن هذين النشاطين، ينجمان عن منهج واحد يكون سيميولوجيا، بدءا من اللحظة التي نمسك فيها بالعمل، أو بمدونة معينةباعتبارها تشكل مجموعة من الدوال التي تصيبها تغيرات تنتظم تبعا لمقتضيات المنطق الرمزي.

ج- القراءة:

النقطة الأخيرة التي يعمل بارت على تأكيدها في مسار النقد الجديد، هو علاقة القارئ بالناقد. فبعدما دحض فكرة إطلاقية الاحكام والهيمنة المفردة للمعنى الواحد. فإنه في مبحث القراءة يرفض هيمنة الناقد على القارئ. "فالناقد لا يستطيع في شيء من الأشياء أن ينصب نفسه بديلا عن القارئ. وكذلك الحال حين يجعل نفسه قارئا، يسند إليه القراء الآخرون مهمة التعبير عن مشاعرهم الخاصة بسبب معرفته وحكمه"[2]. إن الناقد لا يمكن أن يحل محل القارئ، إنه قارئ كاتب، والتقاء الناقد بالكتابة ستحوله إلى شارح يؤدى مهمته على أكمل وجه في إعطاء مغزى للكتاب الذين يدرسهم.

كما أن ملامسة النص بالكتابة ستحفر بين النقد والقراءة هوة كبيرة. لأنها تتجاوز علاقة الرغبة الكامنة في الفعل الذي تؤديه القراءة، والتي لا تتجاوز لغة العمل الأدبي إلى خارجه. "إن القراءة وحدها تحب العمل ولذا، فهي تقيم معه علاقة أساسها الرغبة. فالقراءة هي رغبة العمل، والرغبة هي أن يكون المرء هو العمل. ولذا فهو يرفض أن يتجاوزه، إلى أي كلام خارج

---

[1]- جان إيف تادييه: النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1993، ص 208.
[2]- رولان بارت : نقد وحقيقة، ص 115.

كلام العمل الأدبي نفسه"[1]. كما يوجد انفصال بين القارئ والناقد يكمن في اللغة التي يوظفها الناقد في دراسته للأعمال الادبية، هذه اللغة التي لا يتبناها القارئ بالضرورة، فهذا الأخير ينطلق من لغته الخاصة، التي ليست بالضرورة هي اللغة الاصطلاحية للنقد الأدبي في النهاية نصل إلى خلاصة تؤكد بأن **بارت** قد واجه قوانين المحتمل النقدي، المتسمة بالأحادية والتحديد وضبط القيم الجمالية، بقواعد النقد الجديد التي تقوم على التعددية في المعنى، والحرية الممنوحة للقارئ، والتأكيد على نسبية الأحكام النقدية. وأخيرا على حرية القارئ في التواصل مع العمل الأدبي.

II - 4- النقد والحقيقة

التصور الذي يذهب إليه "بارت" هو أن الحقيقة لا وجود لها في النقد[2]، "ذلك بأن مجرد ذكر الحقيقة، يتبادر إلى الذهن مع هذا الذكر، الزيف. ويعني هذان المعنيان المتضادان وجود شيء ثابت الوجود، وشيء آخر موهوم. ولكن أين الدليل القاطع المادي على صحة الدعوى؟"[3]. وميل "بارت" إلى رفض الحقيقة في النقد، أمر يجعل النقد لا يعزو عن أي يكون مظهرا آخر من مظاهر الإبداع الأدبي.

---

[1]- رولان بارت : نقد وحقيقة، ص 118.

[2] - Serge Doubrovsky : Pourquoi la nouvelle critique, DENOL/Gauthier, p 100.

[3]- عبد المالك مرتاض: أ- ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، ص 8-92.

إن موقف "بارت" النافي لوجود الحقيقة في النقد، أي على مستوى العمل الأدبي، هو موقف يأخذ جذوره من موقف "أفلاطون" من الفنان – فيما يبدو لنا – حيث كان يرى أن الفنان يكون "بعيدا عن الحقيقة ثلاث خطوات"[1]. يقوم النقد، إذن، على فهم إرتباط الأدب ببنية اللغة من حيث هي بنية ترتبط بماهية الأشياء إرتباطا اعتباطيا، ومن هنا منشأ الإنفتاح الذي ينعكس بدوره على الادب فيبقى على الدوام منفتحا على كل الأسئلة.

كما يعني نفي وجود الحقيقة في النقد، أن النص الأدبي مفتوح باستمرار، فهو نهاية لا تزال تبدأ، وبدء لا ينتهي. فما يكتشفه الناقد في النص، إنما هو معنى محتمل ضمن جملة من المعاني الممكنة. فالنقد الأدبي لا يترجم مكونات العمل الأدبي، بل هو تلميح و تعبير تحليلي وإشارة لما يمكن أن يتضمنه. وبالتالي لا يمكن للنقد أن يدعي أنه وصل إلى عمق العمل الأدبي[2] .

النقد قراءة عميقة، وهو يكتشف في النص منطقا معقولا معينا، لكن ما يكتشفه النقد ، ليس هو المعنى، لأن المعنى يتراجع باستمرار حتى يدرك فراغ الذات. وما توصل إليه النقد هو سلسلة الرموز والعلاقات المتجانسة. فالمعنى الذي يعطيه النقد للعمل، ليس في الحقيقة سوى إظهار للرموز التي تكون العمل الأدبي. يقول بارت:" عندما يستخلص الناقد من كلمتي "العصفور والمروحة" المستخدمتين عند **مالارميه** "معنى" مشتركا، هو"الذهاب والإياب"، أو "الافتراض"، فإنه لا يدل بهذا على الحقيقة النهائية للصورة، وإنما يدل

1- احسان عباس: فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1959، ص14.

2- رولان بارت :نقد وحقيقة 110

على صورة جديدة هي نفسها معلقة.. ولذا فإنه لا يزعم أنه وجد عمق العمل."[1]

يتضح لنا، مما سبق أن "بارت" لا يطالب الناقد بالتزام الحقيقة. ولذا فقد تعرض لدراسة أعمال ميشلي Michelet فاتحا دربا جديدا لمقاربة هذا المؤرخ الفرنسي. وهي مقاربة تلغي التصور القديم لرسم حدود دائرة الأدب. وتبعا لذلك، فإن "ميشلي" هو كاتب عظيم بين كتاب آخرين. إن عمله بالنسبة لبارت هو عمل إبداعي بالدرجة الأولى، لا لأنه اهتم بالحقيقة التاريخية والتزم بها، وإنما لأنه كان يهتم بكيفية طرحه للحقيقة التاريخية.

ويؤدي مثل هذا السلوك إلى النظر إلى العمل الأدبي من حيث هو واقعة أنثروبولوجية، وليس واقعة تاريخية، وهنا تظهر الكتابة بمظهر النظام الذي يدير نفسه ذاتيا. وتكون مجدية عند إخضاعها هي نفسها لمنظومة الأجوبة التي تطرحها، وهو تصور يخرج النقد من صرامة الحكم على العمل الأدبي، ويولجه في إبداعية الأدب. ويعود هذا الرفض البارتي للحقيقة إلى طبيعة النظرة المتعددة التي ميزت تصور الحقيقة عند الإنسان، وهي نظرة لا تقوم على معيار واحد ومضبوط.

وبمقابل معيار الحقيقة، يطرح رولان بارت معيارا آخر هو السداد. ويتحدد السداد من خلال مسؤولية الناقد في التعامل مع النص الأدبي. فهو يحاول أن يبحث في بنيته العامة، وفي رمزيته بلغته الخاصة منفصلا بذلك

[1]- رولان بارت :نقد وحقيقة 110

عن النص المدروس، لا مندمجا فيه؛" فالكلام السديد في النقد، لا يكون ممكنا إلا إذا تطابقت مسؤولية المؤول تجاه العمل، مع مسؤولية الناقد تجاه كلامه الخاص"[1].ويعيد بارت إلى الأذهان التصنيف الذي وضعه **دوسوسير** في توضيحه للفرق بين اللغة والكلام، إلى الفرق بين السمفونية والعازفين لها. فيرى بأن معيار الخطاب النقدي يكمن في سداده، وكذلك الحال في الموسيقى، فإذا كان سلم التوزيع جيد الاحكام، فإن هذا لا يعني أنه سلم حقيقي، ذلك أن حقيقة الغناء تتعلق بدقة الأداء في نهاية المطاف. وأن الدقة إنما تكمن في تآلف الأنغام أو تناغمها،" وإذا كان هذا هكذا، فإن الناقد لكي يكون حقيقيا عليه أن يكون سديدا. وأن يجرب إعادة الانتاج بلغته الخاصة"[2].

إن الحقيقة ليست هي غاية النقد الأدبي ، بقدر ما يكون البحث عن الأنظمة والقواعد التي تتحكم في ينائه وصياغته. بالشكل الذي يتيح لا نهائية التأويل، واستمرار المعنى المتواري، خلف ممكنات اللغة.

II - 5- مفهوم النص الأدبي

نشر بارت عام 1971[3] بمجلة: "Revue d'esthétique" مقالا بعنوان: "**من العمل الأدبي إلى النص**" ، تناول فيه التحول القائم في مستوى المفهوم الذي يسمح بالانتقال من العمل الأدبي إلى النص الأدبي. ويبدو أن هذا التغير، كما

---

[1]- رولان بارت :نقد وحقيقة 112

[2]- رولان بارت :نقد وحقيقة 111

[3]- أعيد نشر هذا المقال إلى جانب مجموعة مقالات أخرى في كتابه: " Le bruissement de la langue, Seuil,Paris, 1984, p 69 à 78." مع العلم أن "بارت" قد خصص الموسوعة العالمية بمقال عن مفهوم النص عام 1973 (Encyclipeadia universalis).

يشير **بارت** اكتسب مشروعيته من خلال التغيير الذي أحدثته اللسانيات في مفهومنا للغة، فأحدثت بذلك تغيرا لفكرتنا عن العمل الأدبي إلى النص. لأنه لم يعد ينظر إلى اللغة على أنها وعاء الفكر، أي أن علاقتها به ليست علاقة علة بمعلول أو مظاهر بباطن، وإنما هي علاقة تداخل.

وإذا كان التبليغ أمرا ضروريا لقيام المجتمع وتواصل أفراده، فإنه لا يمثل وظيفة اللغة الوحيدة، ذلك بأنها تسمح للمبدع الأدبي أن ينشئ لغته الخاصة، فتكون هي الفكر نفسه وطريقة تركيبه.

ولا يمكن إغفال أن هذا التطور الحاصل، يعود في جانب منه إلى التحولات المعرفية للعلوم الإنسانية على مستوى الدراسات الانثروبولوجية، والماركسية والتحليل النفسي. وكذلك ظهور الاتجاه الإبستمولوجي الذي يعمل على أن تكون النظرة للمعرفة شاملة وواسعة، تتداخل فيها الاختصاصات والظواهر وتتقاطع بذلك حقول المعرفة. دون إغفال ما قدمته النظرية النسبية من الحد من الأحكام القطعية لصالح الرؤية النسبية والتعدد في الرؤية والحكم. لقد قدم بارت طرحه في مقابلة العمل الأدبي بالنص الأدبي، دفعا لثبوتية القيم وتجاوزا للمرجعيات المكرسة واليقينية.[1]

ويقدم بارت سبع اقتراحات -بحسب تعبيره- يمكن من خلالها تمييز النص الأدبي تقوم على المنهج، والأجناس، والإشارة، والجمع، والتسلسل، والقراءة، واللذة.

[1] - رولان بارت: هسهسة اللغة، ترجمة منذر عياشي،مركز الانماء الحضاري ، ط1 ، حلب 1999 ، ص 86

1-النص حقل منهجي

حيث أننا قد نجد النص في الأعمال الكلاسيكية في حين أنه غائب عن نصوص معاصرة كثيرة، وهذا يعني أن المسألة لا زمنية. فالعمل جزء من المادة ويشغل حيزا من الكتب، في حين أن النص تمسكه اللغة ويظهر نفسه عبر خضوعه لقواعد معينة فهو حقل منهجي. والنص يخترق الخطاب والأعمال الأدبية ويظهرنفسه عبر ديناميته وحركيته، في حين نجد أن العمل الأدبي معروض يرى لدى الكتبيين، وفي البطاقات وبرامج الامتحان.[1]

2- النص تجاوز للأجناس

النص لا يتوقف على وجود الأدب بل يتجاوزه، ولا يتحدد بالتصنيفات الشائعة في مجال الأدب. فالنص يدفع بحدود التعبير إلى العقلانية القرائية، دون الانخراط في نمطية واضحة ، إنه يدفع باتجاه المفارقة الدائمة[2].

3- النص علامة تتحول

يتميز النص عن العمل الأدبي في كون الأخير ينغلق على المدلول ويتحكم فيه وفق صيغتين، فإما أن يكون المدلول موضحا للمعنى في مظهره

[1]- رولان بارت: هسهسة اللغة، ، ص 87.
[2]- رولان بارت: هسهسة اللغة، ، ص 88.

السطحي ويكون بذلك أحادي ويخضع للتفسير عبر فقه اللغة، أو إن يختفي المدلول ويكون بذلك محددا من خلال التفسير والتأويل وفق منطلقات اجتماعية أو نفسية،أو موضوعاتية، كما أن رمزيته قصيرة سرعان ما تتحدد. وبمقابل ذلك فإن النص غير قابل للاختصار أو الاختزال، إنه يقوم على التعدد، والحركية والابتعاد الدائم للمدلول، فالنص رمزي بشكل جذري وهو يقارب ويمتحن إزاء العلامة. فالمنطق الذي يضبط النص ليس إفهاميا ولكنه كنائي، والتوليد الدائم للدال في النص يتم عن طريق سلسلة من الانفكاك والتشابك والتغير.[1]

4- النص مرجع متعدد

إن النص مخترق من لغات ثقافية سابقة ومعاصرة وتخترقه من طرف لآخر، هو مجال لتناصات مختلفة لا تجعل هويته واحدة. إن النص لا يطرح على نفسه مسألة الواحدية لأنه لا يحتاج إلى ضمانات أو إرشادات من خارجه. في حين يسعى العمل إلى تحديد مرجعيته وتثبيتها، وإقرار هوية المعنى الذي لا يتغير وفق تأويلات لاهوتية أو إيديولوجية.[2]

5- النص ملكية القارئ

[1]- رولان بارت: هسهسة اللغة، ، ص 89.

[2]- رولان بارت: هسهسة اللغة، ، ص 91.

إن الأنا التي تكتب النص ليست في النهاية سوى أنا من ورق. إن قضية الأبوة لا وجود لها في النص الأدبي، فالنص يمكن أن يقرأ من غير ضمانة أبيه، إن الاستعارة في النص هي استعارة الشبكة، والكاتب لا يستطيع العودة ثانية إلى نصه إلا بصفة الضيف. في حين يسعى العمل إلى تحديد أبوته، والمؤلف هو أب لعمله ومالك له بحسب النقد المؤسس على العرق والتاريخ[1] وبالتالي فإن النص لا يملكه سوى القارئ.

6- النص لا يستهلك بل تنتجه القراءة

العمل الأدبي يختلف عن النص في كونه يمثل مادة للاستهلاك والقراءة، ونوعية العمل هي التي تحدد الفوارق بين الكتب، والطابع الاستهلاكي للعمل يعود إلى تاريخية العمل الأدبي المرتبط بالبلاغة القديمة حيث كانت الكتابة والقراءة امتيازا طبقيا. أما النص فإنه يصفي العمل من استهلاكيته، يعمل على خلق إنتاجيته من خلال الممارسة الدالة عبر إلغاء الفروق بين الكتابة والقراءة. والقارئ في ممارسته يعيد إنتاج النص مرة ثانية لكنها ليست ممارسة سلبية ناسخة، لأنها في هذه الحالة ستتحول إلى استهلاك.[2]

7- النص مرتبط بالمتعة

[1]- رولان بارت: هسهسة اللغة، ، ص 92.
[2]- رولان بارت: هسهسة اللغة، ، ص 94.

يحيل بارت في النقطة الأخيرة من تمييزه بين النص والعمل الأدبي، إلى ربط كل منهما بقيمة مختلفة. فالعمل الأدبي مرتبط بالاستهلاك وبالتالي فهو متصل بقيمة منتهية هي اللذة، التي لا تتكرر عندما نعيد فراءة نفس العمل الأدبي. في حين أن النص محكوم بالمتعة أو اللذة من غير انفصال. وهذه الحقيقة تمنحه إياه منظومة الدوال، وطبيعة اللغات الماثلة فيه والتي لا تتغلب أي على الأخرى[1]. لقد أدخل رولان بارت مفاهيم نقدية، مؤكدا لتعددية معنى النص، وأنه يكمن خلف المعنى الحرفي معانٍ أخرى مجازية ينبغي البحث عنها فحسب، ويقدم شرحاً حول نظرته للنص الأدبي والطريقة والتي تمكّن الدارس من الدخول إليه. فالأدب في نظر بارت: " ليس إلاَّ لغة، أي أنه نظام من الإشارات ليس كائنه في محتواه، ولكنه في هذا النظام"[2].

وهذا ما يؤكد فرادة العمل الأدبي وتميزه. إذ إن الطريقة التي يتم بها تركيب بنية النص هي التي تمنح النص قيمته التعبيرية والإيحائية، وبالتالي، تجعل من القبض على معانيه الضمنية المكثفة أمراً غير يسير. وقد يتعلق الأمر، ليس بمقدرة المتلقي على اكتناه النص، وإنما بمقدرة النص ذاته على جذب انتباه المتلقي إليه، وجعله خاضعاً لسيطرته. كما أن لكل نص قيمة خاصة به، هذه القيمة هي التي تميّز نصاً عن غيره من النصوص.

فالنص ليس فعالية ثابتة، وإنما هو فعالية متحركة ديناميكية، محتملة، وهو يمتلك أكثر من ذاكرة، وإذا ظهرت على قارئ فليس بالضرورة أن

---

[1]- رولان بارت: هسهسة اللغة، ، ص 95.

[2]- .منذر عياشي ، الخطاب الأدبي ولسانيات النص: ،مجلة المعرفة ، وزارة الثقافة السورية، العدد 300 - 301 ،1987 - ص 13

تظهر على آخر. والنص كما هو متعدد المعاني، هو متعدد القراءات أيضاً. إنه مفتوح، ليس له معنى نهائي ولا يحيل إلى فكرة محددة بريئة، كل قراءة تنتج فيه معاني جديدة، والقارئ هو مبدع جديد يشارك في صنع النص[1] ،

النص عند بارت نص علامات، ليس بالمعنى اللغوي، وإنما بالمعنى البنيوي، وهذا ما يعطيه ذلك البعد وتلك الخصوبة. ومهمّة الناقد تكمن في قدرته على إعادة ترتيب نظام هذا النص باستمرار، أكثر مما تكمن في قدرته على ترتيب الأهداف التي يتوخى الوصول إليها، لأن إعادة ترتيب مثل هذا النظام تعني في كل مرة كشفاً جديداً لما يمكن للنص أن يتضمنه. وانطلاقاً من هذا الفهم فإن (بارت) يؤكد على أن الحقيقة في النقد ليست موجودة. فالنقد حديث عن آخر، كلام ثانٍ عن كلام أول هو النص. ومهمة الناقد تنحصر، إذن في الكشف لا عن الحقائق، وإنما عما يمكن أن يكون حقيقياً. إذ لا نملك أن نقول: إن الكلام في ذاته حقيقي أو زائف. كل ما يمكن أن نقوله، هو أنه قد يكون حقيقياً، بمعنى أنه يؤلف مجموعة متماسكة من العلامات[2].

II - 6- الكاتب والمحرر Ecrivain et Ecrivant

في كتابه مقالات نقدية، وفي سياق مواجهة حقيقة الكتابة، يميز رولان بارت بين مظهرين، أو طاهرتين، أو لنقل نوعين من الكتاب. يشتغل كل واحد منهما بالكتابة لكن طبيعة العلاقة لدى كل واحد منهما مختلفة مع ما يكتب. هذان الصنفان هم **الكتاب** Ecrivains ، **والمحررون** écrivants

[1]- صلاح فضل بلاغة الخطاب وعلم النص، ، ص 231.

[2]- سامية أحمد أسعد ، اتجاهات جديدة في النقد الأدبي المعاصر: ، مجلة الفكر المعاصر، العدد 40 - 1968 ص 53.

وإذا كان من المعروف أن الكاتب هو مقابل اللفظة الفرنسية écrivain فإن لفظة écrivant يترجمها **سعيد علوش** بـــ: "**المكتتب**"[1]. ولعله اعتمد في ذلك على فعل "اكتتب"، الذي يشير على تحقق فعل الكتابة بواسطة شخص آخر على وجه الطلب أو الأمر. أما **عبد المالك مرتاض** فقد ترجمها بـــ " الكتابيب"[2] التي تكون صيغتها الإفرادية "كتبوب". ويبدو أنها ترجمة تقوم على أصول نقدية في التراث العربي، وذلك قياسا على شاعر وشعرور. غير أننا من خلال ما يقدمه بارت من صفات يقوم بها كل واحد، واستنادا على ترجمة الأستاذ المشرف الدكتور **عمر عيلان** الذي يقترح لفظة **محرر** مقابل لفظة écrivant. والذي يؤسس رأيه على التمييز الذي أقامه **بارت** بين مختلف الوظائف المرتبطة بالكتابة ومنها: **الناسخ**، وهو الذي ينسخ دون إضافة، **والمصنف**، وهو الذي لا يضيف شيئا أبدا، **والشارح** وهو الذي لا يتدخل من تلقاء نفسه في النص المنسوخ إلا ليجعله مدركا، وأخيرا **المؤلف** وهو الذي يعطي افكاره الخاصة، معتمدا على سلطات أخرى[3]. وإذا حاولنا توضيح التعارض الذي وضعه بارت بين اللفظتين نجد ما يلي:

إن الكاتب écrivain يؤدي وظيفة، أما المؤلف فيقوم بنشاط، إن فعل الكاتب نابع من موضوعه، ويمارس تأثيره على الأداة الأساسية له وهي اللغة. إنه ذلك الذي يصقل كلمته، وينصهر وظيفيا في عمله. وعمل الكاتب يتضمن نوعين من المعايير: الأولى معايير تقنية، تشمل التركيب، والجنس

---

[1]- سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، وسوشبريس، الدار البيضاء، ط1، 1985، ص 186 – 187.

[2]- تعرض الدكتور "عبد المالك مرتاض" لهذه القضية في كتاب له تحت الطبع بعنوان: "نظرية الكتابة".

[3]- رولان بارت :نقد وحقيقة 118.

الأدبي والكتابة. أما الثانية فهي معايير صناعة وتتضمن، العناء، والصبر، والتنقيح، والاتقان. وتكون مادة عمل الأديب غاية في حد ذاتها إنها اللغة. إن الكاتب هو ذلك الانسان الذي يعرف كيف يستوعب أسئلة العالم، ويحولها إلى كيفية للكتابة[1].

إن اللغة هي غاية الكاتب الأخيرة، فهي ليست وسيلة، إنها بنية تضيع فيها بنية الكاتب وبنية العالم. والعجيب أن هذا النشاط الذاتي النرجسي، لا يتوقف عبر الأدب عن طرح تساؤل، عن ماهية العالم عبر الانغلاق في الكتابة. ليصل الكاتب في النهاية لاكتشاف السؤال المفتوح، حول جدوى العالم أو لماذا العالم؟ وحول معنى الأشياء. إن الكاتب يعد الأدب غاية، والعالم يحيله إليه كوسيلة[2]. هنا يكتشف الأديب في خيبة عالما غريبا في الأدب

أما **المحرر** أو **المكتتب**، أو **المستكتب** écrivant فالكتابة بالنسبة له نشاط، واللغة عنده وسيلة للاتصال بالآخرين، فهي أداة وعربة لنقل الفكر.

فالمحررون يحددون غاية لكلامهم الذي يعد وسيلة، للشرح او التعليم أو الشهادة على شيء ما. فالكلمة بالنسبة لهم تنقل فعلا، ولا تكونه. وحتى ولو أعطى المحرر أهمية للكتابة، فإنها لن تكون أنطولوجية، فهو لن يهتم بالجوانب التقنية للكلمة. ولذا فكتابته أيقونية Iconé مماثلة لغيرها ولنمطية محددة، فمهما تعددت مضامينها فهي تبقى كتابة غالبا ما تكون دون أسلوب[3].

[1] - Roland Barthes :Essais critiques, page148
[2] - Roland Barthes :Essais critiques, page1.50
[3] - Roland Barthes :Essais critiques, page152

إن المحرر لا يقبل أن نقرأ نصه بغير ما قصده، إنه يعتقد أن كتابته تنهي غموض العالم، على عكس الكاتب الذي يرى بأن كتابته تمثلا صمتا يجب تفكيكه.

نلاحظ من هذا، أن التفرقة، لا ترتكز على قاعدة خاصة، أو فن أدبي معين، بل هي قائمة على أساس طبيعة تعامل الكاتب مع اللغة، ويتضح بهذا أن الكاتب يخلق في اللغة حيوية مستقلة، وكتابته تتحرك بدءا من ذاتها، من اكتفائها بذاتها، ولا تحرك بموضوعها أو بأي عنصر خارجي عنها، إنها تتوالد من طاقتها اللغوية الخاصة. وإذا كانت كتابة المحرر تحرك بدافع مما قبل اللغة أو مما ورائها، فإنها لا تتحرك بلغتها.

وفي نفس السياق يميز بارت بين الكتابة écriture و**الكتابية** أو **التحرير** écrivaine، حيث تتميز هذه الأخيرة بكونها أسلوب ذلك الذي يكتب ويعتقد أن اللغة هي مجرد أداة، ولا يحاور ملفوظاته، ويرفض طرح إشكالية الملفوظية، ويعتقد أن الكتابة هي فقط تسلسل للملفوظات. إن **الكتابية** أو **التحرير** توجد في عديد من الأساليب منها العلمية، والسوسيولوجية. وفي أساليب عديدة يرفض فيها الناسخ أن يكون موضوعا للملفوظية. وبالتالي فإن ماينسخه لا يمكن أن يكون نصا من نصوص الكتابة[1].

II - 7- موت المؤلف

[1] - BARTHES/NADEAU, Sur la littérature, Presses universitaire de Grenoble, 1980, p. 39-40.

تعد المقالة التي نشرها **رولان بارت** سنة 1967 في المجلة الأمريكية Aspen وأعاد نشرها سنة 1968 والتي وضع لها عنوانا جداليا هو "**موت المؤلف**" La mort de l'auteur ، ردا حاسما عن مقولة **بيفون** Buffon التي حكمت النقد التاريخي لعدة لعقود والتي مفادها أن "**الأسلوب هو الرجل**". هذه المقولة التي استثمرها النقد التاريخي ليوثق الربط بين المؤلف وابداعه. وبذلك فإن **بارت** يرفض النظرة التقليدية التي ترى في المؤلف أصل النص، ومصدر معناه والسلطة الوحيدة لتفسيره[1].

لقد تبلورت نظرية موت المؤلف مع الطرح البنيوي، بالرغم من أن النقاش حول هذا المفهوم قد ابتدأ منذ النقد الجديد على يد الشكلانية الروسية، لكن هذه المدرسة قامت باستبعاد دور المؤلف وبتحييده عن النصّ، إلا إن البنيوية هي من قالت بموته تماماً، و تحديداً مع رولان بارت، وهذا الطرح يعتبر محاولة راديكالية لإقصاء سلطة المؤلف في إنتاج الدلالة وهيمنته على النص.

هذه الهيمنة التي امتدّت طوال فترة النص الكلاسيكي، وتفاقمت لحد ديكتاتورية الدلالة وحقيقتها المنتجة. حتى أصبحت فعالية القارئ لا تتم، إلا بمحاولة اقتناص ما يريد أن يقوله المؤلف، فيما يكتب وينتج من نصوص. إلا إن المدارس التي أعقبت تلك المرحلة، قد فطنت إلى أن عملية القراءة تتكون من ثلاثة محاور، هي : المؤلف والنّص والقارئ، فقامت هذه المدارس

---

[1]-رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر 1998، ص 120.

بالتركيز على عنصر النّص. وتدريجياً أصبحت عملية القراءة متطرفة، في إعطاء القارئ كامل السلطة في عملية التأويل والقراءة، وبالتالي في إنتاج الدلالة، بما يتجاوز أحياناً بنية النص ذاته إلى التواري الكامل للمؤل.

و يعتبر المؤلف بهذا الطرح منتجا للنص فقط، لا منتجاً لدلالاته، فالقارئ يشتغل في عملية القراءة على نص لغوي، ويتعامل مع كيفية عمل الإشارات داخل فضائها وبنيتها النصيّة، وإدراك العلاقات الخفية بين هذه الإشارات، هذا النص يعتبر مخزونا مكثفا من الإحالات الخارجيّة لمرجعيات تتجاوز فضاء الوقائع اللغوية. كما أن بنية التصور التي تحيلنا للقول بأن الرموز اللغوية تتكون دلالاتها من الشيء الخارجي، أي الإحالات للمرجعيات الخارجية. فالمتكلم في النص هو اللغة وليس المؤلف، وهو ما يقود بحسب بارت لتبني رأي بول فاليري الذي يرى بإلغاء المؤلف لصالح الكتابة[1].

إضافة للصورة الذهنيّة التي ينسجها القارئ حول الرموز اللغوية المقروءة، يجعل دور المؤلف وهيمنته على النص معدوماً في عملية إنتاج الدلالة. لأن لا خيار للكاتب أبدا والكتابة ترسم نظامها الخاص على هامش الواقع: إن "أناه " في الكتابة غير "أنا" الفرد الذي يشكله خارج الكتابة[2].لأن حقيقة النص الأدبي ذات خصوصية متفاعلة. فالنص ليس مجرد كلمات مرصوفة تؤدي إلى معنى أحادي يحدده المؤلف، بل على العكس من ذلك. إن

[1]- رولان بارت: موت المؤلف ، ضمن درس السيميولوجيا، ترجمة ع بنعبدالعالي،دار توبقال للنشر، ط3 1993، ص83

[2]- فانسان جوف: رولان بارت والأدب، ص 82.

النص مجال متعدد الأبعاد تتظافر فيه، وتتعارض كتابات متعددة دون أن تحدد الأصالة لأي منها.

إن النص ليس بداية أولى أبدعت لأول مرة من مؤلف أول، إنه "تسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة. والكاتب لا يمكنه إلا أن يقلد فعلا هو دوما متقدم عليه، دون أن يكون ذلك الفعل أصليا على الإطلاق"[1]. إن الكتابة الأدبية، تستند لكتابات سابقة، ولصيغ وأساليب متقدمة، تتم محاكاتها بصيغ متعددة، تجعل من النص ذاكرة لنصوص سابقة. ومن هنا فإن المؤلف قد يقتصر دوره على تنسيق الكتابة. ويتحول بذلك إلى "**ناسخ**" Scripteur.

إن **الناسخ** الحديث، يقف في مواجهة المؤلف القديم، أو بعبارة أخرى فإذا كان المؤلف يتقدم عمله في المنظور القديم مثلما يتقدم الأب إبنه، فإن الناسخ الحديث يواكب النص في ميلاده، "وهو لا يتمتع بوجود من شأنه أن يتقدم كتاباته أو يلحقها، إنه ليس موضوعا يحمل عليه الكتاب وصفة يوصف بها، فلا زمان إلا ذلك الذي تتم عنده الكتابة"[2]. إن مفهوم الناسخ حول المؤلف إلى قيمة ملغاة، فاقدة لكل إبهار. حيث أن التركيز لدى الناسخ يتحول إلى فعل الاشتغال على اللغة وتطوير فعل الكتابة وإتقانها. فالناسخ "دفن المؤلف" ـــ بحسب تعبير بارت ـــ ،لأنه لم يعد يعتقد بأن يده لا تطاوع فكره وهواه.

[1]- رولان بارت: موت المؤلف ص85

[2]- رولان بارت: موت المؤلف، ص84.

إن اختفاء المؤلف واحتجابه، يمنح قوة كبرى للتأويل والتدليل، لأن الجهد يتركز بصورة كلية على اللغة. ويتم إلغاء المفهوم القائل بوجود معنى نهائي للنص. فتكون مقاربة النص من منظور تعدد مكوناته التي تأتلف لدى القارئ الذي يستقبلها، ويتفاعل معها، دون أن يلغي أي منها. فالقارئ غير محدد بتاريخ أو زمان أو مكان، أو بملامح شخصية أو نفسية. فهو الذي تلتقي عنده الآثار التي تتكون منها الكتابة داخل نفس المجال. ولذلك يختم بارت مقالته بالقول إن موت المؤلف هو الشرط الوحيد لولادة **القراءة الفاعلة المنتجة**. "فميلاد القارئ مرهون بموت المؤلف"[1].

ويشرح الدكتور عبد الله الغذامي في مقدمة ترجمة كتاب "نقد وحقيقة"، أن مقولة موت المؤلف لا تعني إلغاء المؤلف نهائيا بقدر ما هي عملية تحرير النص من سلطة المؤلف وخضوعه للقارئ أي عملية عقد قران بين النص والقارئ ومن ثم الاستفادة من خبرات المؤلف في مباركة هذه العلاقة، وهذا يحتاج إلى قارئ جيد ومثقف لكي يفهم ما كان يعنيه المؤلف ولو بشكل عام. ولكي لا ينفر القارىء من الكتابة فيعتبرها حالة معقدة لا يمكن فهمها إلا بدراسة أبعادها فإن بارت يعرفها على أنها:" ليست شيئاً سوى بقايا الأشياء الفقيرة والهزيلة للأشياء الرائعة والجميلة في داخل كل منا"[2].

---

[1]- رولان بارت: موت المؤلف، ص87

[2]- رولان بارت : نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي، مركز الانماء العربي، ط1 ، 1994 ،

II - 8- التناص

عرف **بارت** الكتابة في حوار له مع الكاتب **موريس نادو**M.Nadeau الذي صدر عن مطبوعات جامعة Grenoble عام 1980 في كتيب بعنوان "حول الأدب" Sur la littérature بقوله: "الكتابة تعني أن نضع أنفسنا فيما يطلق عليه اليوم التناص"[1].

ومما يتعين التذكير به أن مصطلح "التناص" قد ظهر للمرة الأولى على يد **جوليا كريستيفا** Julia Kristéva في عدة أبحاث كتبت بين 1966 و 1967، وصدرت في مجلتي "تل كل Tel quel" و "نقد Critique" وأعيد نشرها في كتابها "**سيميوتيك**" Sémiéiotiké ونص الرواية Le texte du roman[2]. و مفهوم التناص استنبطته **كريستيفا** مما ورد عند **باختين** تحت مصطلح الحوارية Dialogisme وهو من المفاهيم الإجرائية الأساسية في الجهاز المفهومي الذي وضعه. ويمثل بالنسبة له تصورا للعالم وأسلوبا للكتابة في الوقت نفسه[3].

ولابد من الإشارة إلى أن مصطلح التناص، تتغير دلالته من باحث إلى آخر توسيعا وفهما. غير أن الذي يجمع **بارت** بغيره من الباحثين، هو أن دعوة "بارت" إلى اتخاذ القارئ معيارا في النظر إلى الأدب، و التي احتدت في فترة من فترات تفكيره، سرعان ما تبين له أنها كانت جامحة، فلم يكن البديل إلا تحولا جديدا هو اتخاذ النص معيارا من حيث هو نقطة التقاء

1- مارك أنجينو: مفهوم التناص في الخطاب النقدي، ضمن كتاب: في أصول الخطاب النقدي الجديد لـ "تزفيتان طودورف" وكتاب آخرين، ترجمة: أحمد المديني، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط2، 1986، ص 101.

2- تزفيتان تودوروف: نقد النقد – رواية تعلم – ترجمة: سامي سويداني، دار الشؤون العامة، العراق، ط2، 1986، ص77.

3 - Roland Barthes : « l'inter - texte », « Tel que», n° 47, Automne, 1971.

نصوص سالفة. وهي قضية عرفت تحت مصطلح "التناص" في الكثير من الأبحاث، مستمدة شرعيتها من مبدإ التمازج و التداخل بين الاختصاصات المختلفة في المعرفة الإنسانية كلها.

إن فكرة التناص جاءت لتوثيق العلاقات بين نصوص الماضي ونصوص الحاضر لذلك نجد بارت في المقال الذي نشره بمجله "تل كل" عام 1971، يأخذ التناص بالمعنى الذي وضعه **فيليب سولرز**، أي عبورية الكتابة La traversée de l'écriture ويعني هذا، وجود النص من حيث هو عابر، ونقطة عبور في الوقت ذاته[1]. إن رصد عمليات التداخل والتمايز بين النصوص السابقة والنص الجديد ليس عملا يسيرا، وعسر العملية راجع إلى تنوع وأتساع خريطة النصوص التي يحاورها بارت، حيث تمتد إلى المراحل الأولى في سلسلة الإبداع الإنساني. غير أنه يتضح من منظور شمولي، أن الجديد لا يظهر إلا في رحم القديم، ولعل هذا ما أدى بـــ **كلود دوشي** Claude Duchet إلى القول:لا توجد نصوص خالصة[2] بمعنى أنه لا يمكن لأي نص إدعاء الانطلاق من العدم مهما ما بلغت إبداعيته.

ونستخلص من كل ما ذكرناه أن **بارت** أعاد تحديد جملة من المفاهيم محاولا بذلك الاقتراب من طبيعتها، فتوصل– على الرغم من اهتمامه بالنص والقراءة والقارئ– إلى أنه لا ملائمة في القراءة بمعنى انعدام القواعد التي تحدد فعل القراءة من حيث كونه نشاطا لغويا، لا وجود له إلا باللغة وغيرها،

---

[1] - cité par : Gérard Vigner, in : line : du texte au sens, élément pour un apprentissage et un enseignement de la lecture, cle international, Paris 1973, p 162.

[2]- عبد المالك مرتاض: قراءة جديدة لتراثنا النقدي، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، 1990، المجلد الأول، ص 256 ، 293.

ومن حيث كونه تأسيسا لكينونة الكتابة. وأصبح النص في ظل هذا الإدراك يتأسس على استراتيجية التناص التي تنبثق عنها فسيفساء من النصوص، ويمتزج فيها الجديد بالقديم امتزاجا تنعدم فيه إمكانية التمييز، دون أن يعني ذلك بأن الجديد يناقض القديم، بل هو ترسيخ له وإضافة إليه. وإذا كان من المستحيل تحديد شكل الإفادة من النصوص السابقة، ونوع النصوص التي يكون من الأنسب توظيفها في النص الجديد، فإن ذلك لا يحدده غير تجربة الكاتب، الذي لا فكاك له من نصوص الآخرين.

و ينقسم التناص في تجربة الكتابة عند بارت إلى تناص داخلي، وتناص خارجي؛ فالتناص الداخلي يتمثل في استفادة بارت من نصوصه السابقة وتوظيفها في نص جديد، وهو ما يتجلى في نص سيرته الذاتية، الذي تتم فيه الإحالة إلى ما كتبه في "ميشلي" و "س/ز". وهذا النوع الأول من التناص يخدم بنية النص العامة، أي التموضع خارج حدود الأجناس الأدبية. أما التناص الخارجي فهو امتصاص نصوص الغير، و قد ساعد ذلك على تأكيد إرادة **بارت** في الخروج من حدود الناقد المحلل والمنظر إلى آفاق المبدع، الذي يعبر إلى كل أزمة الإبداع الإنساني من خلال ممر الكتابة، المنفتح على الدوام، مما يجعل من التناص الوسيلة التي تمكن **بارت** من الاستمرار في الكتابة المبدعة.

II - 9- لذة النص

شغل هذا المصطلح الأدبي النقدي اهتمام النقاد والقراء على مر العصور, فأرسطو رأى أن **لذة النص** الأدبي تكمن في أثره في النفوس، وأما الناقد الروماني سيسيرو فقد ذهب إلى أن **لذة النص** الأدبي تكمن في قدرته على شدنا إلى الشخوص التي يتمحور حولها، وسمّى الناقد الإنكليزي تينيسون **لذة النص** بالوخزة المؤلمة نفسيا، فمآسي عملاق المسرح البريطاني والعالمي شكسبير تمكننا من تذوق هذه الوخزة المؤلمة والمريحة. ويرى الناقد الأمريكي تي إس إيليوت أن هذا **التلذذ** بالتأسي ماهو إلاّ تعبير عن الروح الإنسانية السامية التي تقبع في نفس القارئ والمتلقي للأدب بشكل عام،[1] إنه الاستجابة المثلى لعذابات الآخرين، فالأدب رسالة رفيعة تهدف إلى التعاطف الإنساني والانتصار لما تنطوي عليه النفس الإنسانية الصادقة.

وإذا كان مصطلح لذة النص قد وظف من قبل، فإن ما يميز توظيفه لدى بارت هو جعله مفهوما نقديا حاول التعمق في خصوصياته وأبعاده الجمالية والنفسية وحتى الفلسفية. فبارت يستدعي من خلال تطوير الآراء حول الكتابة، معطيات أكثر انطلاقا في تحرير القارئ من المدلول الثابت للنص، عندما يتحدث عن شكل آخر للكتابة هو كتابة اللذة Plaisir، وكتابة المتعة Jouissance؛ فكتابة اللذة أو لذة الكتابة تتحقق عندما لا تكون هذه

[1]- د. الياس خلف محلة ثقافة
http://fedaa.alwehda.gov.sy/_archive.asp?FileName=18031623620110502223448 الثلاثاء:3-5-2011

الأخيرة مجرد حاجة لغوية للتعبير، وعندما يتخلص الكاتب من أنانيته ويضع القارئ في حسبانه، وينطلق النص بعيدا عن رتابة المألوف.

ويعد كتاب **لذة النص** Le plaisir du texte الصادر سنة 1973، من المؤلفات التي لقيت صدى واسعا بين النقاد والمثقفين والمهتمين بشأن الكتابة عموما. وقد جاء معبراً عن أهمية العلاقة بين الكاتب والكتابة والقراءة، تأثراً بـــ **جاك لاكان** Jacques Lacan . ويعكس الكتاب عمق التحول الذي ميز الفكر النقدي لدى بارت، من خلال الانتقال إلى مساءلة الكتابة واللذة والنص، من خلال النصوص القصيرة لكتابة المقطع. مبتعدا في أطروحته من حلم العلمية ليطرح مفهوم اللذة كبديل له، كما أن العلاقة التي أصبحت تربط القارئ بالنص، والنص بالقارئ هي علاقة ليبيدية، فيتيشية. " فالنص هو موضوع فيتيشي وهذه الفيتيشية ترغب في أنا القارئ. النص يختارني بواسطة ترتيبات كاملة لشاشات غير مرئية لمماحكات انتقائية: المفردات المراجع المقروئية"[1]. إن الكتابة ممارسة شهوانية بشكل جد عميق، ينبغي الاعتراف بذلك صراحة كما يؤكد **بارت** ولو على حساب النظرية، ولا تنفجر هذه الفكرة في الواقع إلا في "لذة النص" غير اننا نجدها في إشارات واضحة في كتبه السابقة[2].

يرى بارت أن كل نص يقرأ بلذة فهذا يعني أنه كتب بلذة، ويتساءل هل الكتابة بلذة تضمن أن القارئ سيحظى باللذة؟وجوابه عن هذا السؤال لا.إذن على الكاتب أن يبحث عن القارئ ويغازله، دون أن يعرف مكانه.

[1]- محمد خير البقاعي:تلقي رولان بارت في الخطاب النقدي العربي لذة النص نموذجا،عالم الفكر المجلد27،العدد1، سبتمبر 1990، ص 40.

[2]- فانسان جوف: رولان بارت، ص 110.

فالقارئ المقصود ليس الجسد، بل هو الفضاء المجسد للقراءة" إذا كنت أقرأ هذه الجملة بلذة، وهذه القصة، أو تلك الكلمة فلأنها كتبت ضمن اللذة.ولكن ما هو قولنا في العكس منها هل الكتابة ضمن اللذة تضمن لي لذة قارئي؟ أبدا، يقع على عاتقي إذن أن أبحث عن هذا القارئ دون أن أعرف أين هو، وبهذا يكون فضاء المتعة قد خلق"[1].إن النصوص – أية نصوص,إن هي أرادت أن تكون مقروءة كما يرى بارت، فإن شيئا من العصاب ضروري لإغواء قرائها، مثل هذه النصوص المدهشة هي نصوص متعة, فالكاتب يرفض أن يكون مجنوناً ولا يرضى في الوقت نفسه أن يكون سليماً بمفهوم التحليل النفسي، بل يموضع نفسه في حالة من الهذيان، حالة وسطية بين السلم والجنون.

فالكاتب هو المعصوب, والعصاب هو الإدراك الوجل لعمق المستحيل، بلغة أكثر تبسيطا:النص يتولد في اللاوعي ويكتب في الوعي[2]. إن لذة النص تنشأ عن انتهاك التدفق المتتابع للنص، وهذه اللذة لا يمكن أن تتضمنها نصوص الأدب الماجن، لأنها تجهد نفسها في نسخ الحقيقة. إن نص المتعة هو الذي يزعزع المسلمات التاريخية والثقافية للقارئ، ويشككه في ذوقه وقيمه وذكرياته ويفجر أزمة في علاقته مع اللغة. والجانب الأساسي في اللذة هو جانب المتعة، وهاته المتعة لا تتحقق إلا من خلال كتابة التجاوز، التي

---

[1]- رولان بارت: لذة النص ، ترجمة منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، ط2 حلب 2002، ص 25.
[2]- رولان بارت: لذة النص ،ص 26.

هي علم متعة الكلام واللغة،إنها كما يقول **بارت كاماسوترا**[1] kamasutra، وعند هذا الحد تغدو الكتابة بالنسبة لـــ **بارت** شغفا للكاتب والقارئ.

ويميز بارت بين نص اللذة ونص المتعة انطلاقا من العلاقة مع الثقافة واللغة. فنص اللذة متفاعل مع القيم الثقافية المتداولة، في حين أن نص المتعة متمرد على مسلمات القارئ وقيمه ويخلق تأزما في علاقته باللغة." إن نص اللذة هو النص الذي يرضي فيملأ، فيهب الغبطة. إنه النص الذي ينحدر من الثقافة، فلا يحدث قطيعة معها ويرتبط بممارسة مريحة للقراءة. وأما نص المتعة فهو الذي يجعل الضياع حالة، وهو الذي يحيل الراحة رهقا، فينسف بذلك الأسس التاريخية والثقافية والنفسية للقارئ نسفا، ثم يأتي إلى قوة أذواقه وقيمه، وذكرياته فيجعلها هباء منثورا، وانه ليظل به كذلك حتى تصبح علاقته باللغة أزمة"[2]. إن المتعة بهذا المنظور تصبح مختلفة عن اللذة الناتجة من التعامل مع النصوص، من حيث كونها تخلق خلخلة في النسق الثقافي المألوف.

ويشير بارت من جهة أخرى إلى صعوبة التمييز في بعض النصوص بين المتعة واللذة، وهو ما قد يجعل الفارق بينهما متصلا بالدرجة، وبهذا يكون نص المتعة هو التطور المنطقي والعضوي والتاريخي لنص اللذة[3]. غير أن هذه اليقينية سرعان ما تتراجع، عندما يربط بارت بين اللذة

---

[1]- رولان بارت: لذة النص ،ص 27.

- كاماسوترا كتاب نثري كتبه **فاتسيايانا** باللغة **السنسكريتية** في القرن الرابع الميلادي، وهو مجموعة حكم عن الحب، وتتضمن تعاليم عن الزواج والعشاقوعن التقاليد واستخدام الزمن.

[2]- رولان بارت: لذة النص ،ص 39..

[3]- رولان بارت: لذة النص ،ص 46..

والمتعة والديمومة، فنجد أن لذة نص غير أكيدة، لأنها قد لا تتكرر إذا أعدنا قراءة نفس النص مرة ثانية، فهي غير مستمرة بفعل العادات الثقافية، والظروف الاجتماعية المتحولة والمؤثرة في نسق القراءة. أما متعة النص فهي ليست عابرة، ويكمن انزياحها في أنها خارج كل غاية يمكن للمرء أن يتخيلها حتى وإن كانت هذه الغاية هي اللذة ذاتها[1].

وإذا كان بارت يقر بوجود اللذة والمتعة في النصوص، فإنه من الصعب التفريق بين مفهومي اللذة والمتعة, ففي عمل بارت يتطابق المفهومان أحياناً وأحياناً أخرى يتفارقان. لكن بشكل عام فإن المتعة حالة متقدمة عن اللذة، بمعنى أن المتعة هي "اللذة في حالتها الأرستقراطية، لكن الثقافات المختلفة أطرت المفهومين بسمات تنتصر للمتعة على حساب اللذة، فالمتعة مشرعنة، حسية، صوفية، ... في حين أن اللذة محرمة-جسدية-شهوانية"[2]. وتأتي هذه الرؤية في سياق العلاقة الإيديولوجية التي قد تكون بين النص والمجتمع.

II - 10 - **المغامرة العشقية**[3]

[1]- رولان بارت: لذة النص ،ص87.

[2]- أشرف البطران: دراسات وابحاث في التاريخ والتراث واللغات الحوار المتمدن العدد: 2894
http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=200161

[3]- رولان بارت، شذرات من خطاب في العشق، ترجمة: إلهام سليم حطيط، وحبيب حطيط، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (إبداعات عالمية)، الكويت، 2000، ص10.

تطرق بارت لمفهوم المغامرة العشقية، في كتابه مقاطع من خطاب عاشق، وحسبه فإن المغامرة العشقية تتكون من ثلاث لحظات ثقافية هي : اللحظة الأولى، لحظة الافتتان والتولـه المفاجئ حيث يستحيل العاشق أسير صور آسرة وساحرة؛ واللحظة الثانية، لحظة الزمن السعيد حيث يعيش العاشق زمنا مضاعفا ملؤه السعادة والجذل والغبطة؛ إنه زمن تعايش العاشقين تعايشا يؤسس حضور الذات وموقَعتَـها أنطولوجيا. وتستغرق هذه اللحظة زمنا كبيرا في المغامرة العشقية، وبصرف النظر عن الزمن الآلي فإن زمنا وجدانيا ينتج عن هذه اللحظة قوامه البحث عن تطابق الأنا مع الشهوة والبحث عن اللذائذ التي تعزز الذات وتؤكد حضورها. واللحظة الثالثة هي لحظة زمن التعاسة حيث تنفصل الأنا عن شروط شهوتها وتبدأ بملامسة غيابها وإدراك انحسارها من خلال الآلام، والحيرة، والقنوط، واليأس، والغيرة، والشك الممهد للوسواس القهري الذي يدفع العاشق إلى تجربة الانتحار التي تعبر عن موقف العاشق من الانتهاك الذي تعرض له.

وتتحول الغيرة إلى مُرادف للغياب إذ أنّها "تنجم عن خشية العاشق من رؤية المعشوق مفضلا شخصا آخر عليه، وعن عدم قدرته على امتلاكه أو الاستحواذ عليه .أما الجنون فهو موقف نفسي يجد فيه العاشق ملاذا آمنا ليعبر فيه عن إحساسه بأن "الأنا هو الآخر". إن العاشق، وفق هذه التجليات، ليس فاعلا طبيعيا بل هو فاعل استثنائي يعيش لحظاتِ توترٍ مضاعفة تتشكل من عرض الصور العشقية والمماهاة بين لحظاتها وإعادة فحص

مكوناتها عبر تأويل مضاعف وقراءة متواصلة من خلال الاستعادة والاسترجاع بكل ما تتضمنه العملية من شقاء وعناء .

وإذا كانت اللحظات التي تؤسس المغامرة العشقية منفصلة، في مستوى الزمن الآلي، إلا أن هذه اللحظات تتحول إلى صورٍ وعلامات متصلة قابلة للتوليد في مستوى الزمن التأويلي حيث يقوم العاشق باستدعاء هذه الصور بوصفها علامات دالـــة متواشجة بهدف استعادة التجربة واختبار مفعولها عبر تقطيع الصور وإكسابها سيرورة وسياقـــا نفسيين.

الفصـل الثانـي

تحولات المسار النقدي

عند رولان بارت

تحولات المسار النقدي عند رولان بارت

مدخل

I- المرحلة ما قبل البنيوية

I-1- الدرجة الصفر للكتابة: تاريخ وسوسيولوجيا الكتابة

I-2- أسطوريات: أساطير المجتمع البرجوازي

II- المرحلة البنيوية

II- 1- حول راسين Sur racine بداية التحول.

II- 2- مقالات نقدية والبحث عن دلالات اللغة

II- 3- التحليل البنيوي للسرد أو البنية السردية المجردة

II-4- السيميولوجيا وحلم العلمية

III- مرحلة مابعد البنيوية

III-1- أس/زد والتحول إلى التحليل النصي

III-2- امبراطورية العلامات والنظام الرمزي الثقافي

III-3- الذات الكاتبة، و ممارسة الكتابة المقطعية

III-4- ساد وفورييه ولويولا، اختراق النسق

III-5- رولان بارت بقلم رولان بارت أو كتابة الذات

III-6- مقاطع من خطاب عاشق،فسيفساء كتابة الحب

III-7- الغرفة النيرة والبحث في بلاغة الصورة

مدخل

يلاحظ ويسجل **ليونارد جاكسون** في كتابه، بؤس البنيوية أربعة مراحل وأطوار كبرى؛ميزت المسار النقدي لرولان بارت. الطور الأول هو الطور **ماقبل البنيوي**، ويدرج في سياق nهذا الطور كتب الدرجة **الصفر للكتابة**1953، وكتاب **مقالات نقدية** 1964، وكتابه **أسطوريات**1957. أما الطور الثاني فهور الطور البنيوي السيميولوجي، ويمثل هذا الطور كتب؛ **الأسطورة اليوم، مبادئ السيميولوجيا** 1964، **مقالات نقدية** 1964، **التحليل البنيوي للسرد** 1966، **نظام الموضة**. أما **الطور الثالث** الذي اصطلحت عليه الصحافة بعبارة **ما بعد البنيوي** فيشمل جملة كتب ومقالات هي أهمها كتاب: **أس/زد**، وهو ما أفضى إلى إلى طور أخير مثلته مقالات وكتب ؛**لذة النص، خطاب عاشق، بارت بقلمه، امبراطورية العلامات**.[1]

إن التصنيف السابق على أهميته يغفل كتابين هامين لرولان بارت هما **عن راسين**، وكتاب **ميشليه**، على ما لهذين الكتابين من أهمية في أطروحة بارت النقدية، كما نجد أن ليونارد جاكسون يصنف كتاب بارت مقالات نقدية في مرحلتين مختلفتين، ولم يدرج كتبا أخر مثل، هسهسة اللغة الذي تضمن مقال عن موت المؤلف، وكتاب الغرفة المنيرة الذي يطرح مقاربات جديدة للبلاغة البصرة وقراءة الصورة.

[1]- ليونارد جاكسون -: بؤس البنيوية، الأدب والنظرية البنيوية، ترجمة ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 2001 ، ص ص 190-195.

ويقسم الناقد **محمد عزام** مسار رولان بارت النقدي إلى أربعة مراحل هي : مرحلة النقد السوسيولوجي، مرحلة النقد البنيوي، مرحلة النقد السيميائي، ومرحلة النقد الحر[1].

ويقول **عمر عيلان** في كتابه مناهج تحليل الخطاب السردي؛ بأننا حين نتحدث عن رولان بارت نجد أنفسنا في مواجهة مسار متعدد ومتحرك. لايثبت على موقف واحد بل يلاحق فكرة مركزية، تقول بضرورة البحث في جوهر الكتابة والإبداع والتواصل، ومكوناتها المختلفة.

لقد انطلق **بارت** في كتاباته الأولى ناقدا متأثرا بالنزعة السوسيولوجية وانتهى سيميائيا ثقافيا، بعدما كان قد حدد المحاور البنيوية للمقاربة النقدية الأدبية. إن مجمل كتابات **بارت** بدأت متأثرة بالمنظور الذي تفرزه الحركية الاجتماعية وتفاعل المثقف معها، وهو ما نجده في الكتابات الأولى حتى سنة 1966.

لقد بدأ **بارت** كتاباته ملتزما، يحمل ملامح قارئ محلل، انتقل من الالتزام إلى الماركسية إلى البنيوية فالسميولوجيا. وتبدو ملامح ذلك في كتابه الدرجة الصفر للكتابة (Le degré zéro de l’écriture) حيث يعبر عن تكوين ملتزم متأثر بـــ **ألبير كامي** Albert Camus **وجون بول سارتر**Jean Paul Sartre، هذا الأخير الذي درسه **بارت** كثيرا ودافع عنه باستمرار.

أما المرحلة الأخيرة فقد تحرر من سلطة الوصاية الاجتماعية، وغدا ناقدا يميل إلى النزعة الاستقلالية الفردية، فانتهى متحررا من أي التزام سواء في

[1]- محمد عزام، مجلة الموقف الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب العدد 340، دمشق 2000 ، ص ص 103-104

تصوراته أو في كتاباته. ووصل إلى الكتابة الأقل التزاما والأكثر ذاتية، هي كتابة اللذة والمتعة. لقد وجد **بارت** استقراره في النص أو متعة الكتابة، واستمرت دراسة اللغة وعلاماتها في تغذية نقده المتعلق بالكتابة، بل أصبحت الكتابة ونشاطها وسيلة للتعبير وغاية الوجود في ذات الوقت.[1]

ويرى بعض النقاد أن كتابات **بارت** يمكن تصنيفها لتمتد على ثلاث مراحل متميزة، يمكن أن ندعوها ثلاثة أشكال من الكتابة أو ثلاث لغات:

أ- المرحلة الأولى تناسب مفهوم اللغة التي نجدها في المجالات العامة المتنوعة، مثل التاريخ، المجتمع البرجوازي، السيميولوجيا.

ب- المرحلة الثانية المتميزة بالعملية، جاءت بعد كتابه "أسطوريات"، ويمكن أن ندعوها كتابة "نظام الموضة"، أو القصيدة العلمية، فبارت سعى من خلال تنظيم الأنظمة الدالة إلى إقامة نموذج للسرد، في مقاله التحليل البنيوي للسرد.

ج- أخيرا النص، لغة المرحلة الثالثة، وهي مكونة من مجموعة من العناصر: الدال، المتعة، الكتابة، الدلالة القرائية، وهي مرحلة عشق الكتابة[(2)].

وتجمل **إديت كريزويل** في كتابها عصر البنيوية عناصر الصورة التي يمكن أن نحدد بها مسار رولان بارت قائلة:" مر نتاج رولان بارت بعدد من المراحل، لأن رولان بارت نفسه قد تقلب بين الوجودية والماركسية والبنيوية وعلم اللغة والنقد النصي، وجمع بين علم الاجتماع والنقد الأدبي، ولكنه ظل دائما يفضح

---

[1]- عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي،اتحاد الكتاب العرب، ط1 ، دمشق 2008 ، ص 39.

[2] -Hayssam al bitar ; d’une théorie de l’écriture et de la lecture dans l’œuvre de R.Barthes université Lyon, 1993, page 78.

زيف كل حقيقة نقبلها على علاتها، ويستحث فكره ليتجاوز حدوده السابقة، ويروغ من تصنيفات الحدود المعرفية.."[1]

كما نلاحظ فإن إنتاج بارت المتعدد والمتنوع والجدالي، وحركيته النقدية واختلاف مشاربه المعرفية عبر مسار حياته، جعلت الباحثين يختلفون في تصنيف المراحل التي ميزت النقد لديه. غير أنه من خلال البحث، يمكننا أن نرصد مسار رولان بارت ضمن ثلاث مراحل كبرى تتدرج في سياقها تمظهرات داخلية،تميزت الأولى بهيمنة النزعة السوسيولوجية والتقييم الايديولوجي المعتدل، وغير المنتمي سياسيا، في حين أن المرحلة الثانية هي مرحلة بنيوية مستندة بالأساس لمبادئ اللسانيات ولتأثيرات بروب وليفي شتراوس، حتى منها تلك الدراسات السيميولوجية ارتبطت بالمفاهيم السوسيرية. أما المرحلة الأخيرة فهي نزعة للانعتاق من كل النظريات السابقة وسعي لتأسيس مفاهيم جديدة حول اللغة والأدب والكتابة، و نقدمها في ما يأتي:

I- المرحلة ما قبل البنيوية

_يجمع أغلب الدارسين على أن المرحلة ما فبل البنيوية في مسار بارت هي تلك التي ضمت كتبه الثلاثة: الدرجة الصفر للكتابة 1953 le degré zéro de l'écriture، **ميشلي** Michelet 1954، وأخيرا كتاب أسطوريات1957 Mythologies.

[1]- أديث كريزويل: عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور، دار سعاد الصباح، ط1 1997 الكويت، ص 249

I-1- الدرجة الصفر للكتابة: تاريخ وسوسيولوجيا الكتابة

يعد كتاب رولان بارت **الدرجة الصفر للكتابة Le degré zéro de l'écriture** أهم كتاب نظري في مسار بارت النقدي، لأنه حاول أن يواجه به أطروحة نظرية تتعلق بالكتابة والأدب وطبيعتهما الجمالية والفلسفية. كما سعى من خلال الكتاب لطرح أفكار وتصورات تتبنى الأشكال الجديدة من الكتابة وخاصة منها الرواية الجديدة، ويطرح مفاهيم تستجيب لتساؤلات عرفتها الساحة الأدبية والنقدية. وللتجاذبات التي تمحورت آنذاك حول مفاهيم الأدب والالتزام والصراع بين القديم والجديد.

ورولان بارت في هذه المرحلة، كان رصيده النظري مستندا على مجموعة من التبصرات غير المنظمة في الطابع الاصطناعي للثقافة البرجوازية، وعلى ضرب من الماركسية غير الحزبية ومن التحليل النفسي غير الأرثوذكسي. ولذا فإنه كان متميزا في خطابه النقدي دون الانحياز لأي من التيارات الإيديولوجية السائدة. ومن ثم يمكن القول بأن درجة الصفر للكتابة هو عمل ما قبل بنيوي، وهو تأثر واضح بالرواية الجديدة، وبروب غرييه خاصة ، كما يمكن رؤيته كنوع من إعادة التفكير النظري بكامل الأدب الفرنسي بغية إفساح المجال للرواية الجديدة.

"وإذا ما كان درجة الصفر للكتابة موجها ضد أحد، فهو موجه ضد سارتر، غير أن ذلك يصح على أي مشروع نقدي عام 1953، بما في ذلك مشروع سارتر نفسه. أما العمل الذي استهدفه بارت فهو كتاب سارتر ما الأدب؟، كما تشير سوزان سونتاج في تصديرها لترجمة ليفرز وسميث لكتاب بارت"[1].

إن كتاب **الدرجة الصفر للكتابة** الصادر سنة 1953، كان جوابا لما كتبه **جان بول سارتر** Jean Paul Sartre في مؤلفه **ما الأدب؟** الصادر سنة 1948، والذي وضعه للإجابة عن أسئلة الكتابة وقضاياها. يقول سارتر في مقدمة كتابه: "..**ومادام النقاد يدينونني باسم الأدب، دون أن يقولوا أبدا ما يفهمونه من مدلوله فخير ما نجيبهم به أن نبحث في الكتابة بدون مزاعم متسائلين: ما الكتابة؟ لماذا نكتب؟ ولمن؟ وحقا يبدو أن هذا هو مالم يسأل قط إنسان نفسه عنه.**"[2].وكانت إجابة سارتر واضحة فيما يخص الكتابة الأدبية، حيث أن الشعار الأساسي الذي رفعه هو "**الالتزام**" الذي يمثل أساس الكتابة والابداع في مستوى اللغة والأسلوب وخص بها الأشكال النثرية تحديدا، على غير ما هو الشأن بالنسبة للشعر وللموسيقى والرسم والنحت[3].

إن سارتر يرى في الأشكال التعبيرية الفنية مثل الموسيقى والرسم والنحت والشعر، أشكالا لا يمكن أن يطالها الالتزام مثلما هو الشأن بالنسبة للكتابة النثرية. يقول: "كلا؛ لا نريد للرسم ولا للنحت والموسيقا أن تكون ملتزمة، أو بالأحرى لا نفرض على هذه الفنون أن تكون على قدم المساواة مع

[1]- ليونارد جاكسون، بؤس البنيوية، ص 197
[2]- جان بول سارتر: ما الأدب؟، ترجمة محمد غنيمي هلال دار العودة بيروت 1984، صفحة ،ح
[3]- جان بول سارتر: ما الأدب؟،ص ص1- 15

الأدب في الالتزام"[1].ويقوم هذا الاستثناء على مستند أن المكونات التي تكون مادة وتشكيل هذه الفنون ، ذات بعد مطلق تتقاطع فيه أفكار مختلفة لا يمكن إدراك وضوحها بصورة مباشرة ودقيقة. ونفس الأمر يتعلق بالكتابة الشعرية ، حيث أن القصيدة الشعرية لا يمكن أن تتضح دلالتها، بمجرد أن ينتهي الشاعر من كتابتها، فيكتنفها الغموض والاختلاف عن مقصدية الشاعر الأولى؛ "نستطيع في يسر أن ندرك حمق من يتطلب من الشعر أن يكون التزاميا..نعم قد يكون مبعث القطعة الشعرية الانفعال أو العاطفة نفسها.. ولكن كل هذه الدوافع لا تتضح دلالتها في الشعر كما تتضح في رسالة هجاء أو رسالة اعتراف. فالنثر يجلو عواطفه حين يعرضها.."[2].إذا بحسب المفهوم السارتري للأدب فإن هناك اختلافا بين الشعر والنثر، وأن رأيا خاصا يتعلق بمفهوم الأدب في كليته. يقوم على فصل جزء من الكتابة الأدبية عن الأخرى. بالرغم من أن الكتابة الشعرية والنثرية تعتمد نفس المكونات التي هي اللغة والأسلوب.

انطلاقا من رؤية **سارتر** طرح **بارت** رأيا وتصورا مختلفا، يقوم على صياغة مفهوم جديد هو "**الكتابة**" يقوم على أساس العنصر المحوري الذي هو اللغة. اللغة التي تخترق الأشكال وتوحدها، رغم اختلافات صيغ التشكيل الكامن في الأجناس الأدبية؛ "إن للغة مجموعة من التعليمات والعادات المشتركة بين كل الكتاب في فترة ما، إن اللغة مثل طبيعة ما تمر جميعها عبر كلام الكاتب بدون أن تعطيه مع ذلك أي شكل...إن اللغة تنطوي على كل الابداع الأدبي

---

[1]- جان بول سارتر: ما الأدب؟،ص ص1.

[2]- جان بول سارتر: ما الأدب، ص14.

تقريبا".[1] و بالإضافة للغة يترابط مكون ثان هو الأسلوب، الذي يحمل خصوصية الكاتب، وينبع من حميميته، بعيدا عن المؤثرات الاجتماعية المختلفة. وبين اللغة والأسلوب ينشأ واقع شكلي جديد ، شكل ذو وظيفة ، هذا الشكل هو "**الكتابة**" L'ECRITURE. "إن كل شكل هو أيضا ذو قيمة، لذلك يوجد بين اللغة والأسلوب مكان لواقع شكلي آخر: هو الكتابة"[2]. ومنذ أن صاغ **بارت** هذا المفهوم الجديد الذي وضعه بمقابل مصطلح **الادب،** أصبح مصطلح الكتابة هو المحور الذي تدور حوله كل الافكار التي قدمها لاحقا حول الإبداع. كما انه لم ينقطع في أي من مؤلفاته اللاحقة، عن تحليله وتقديمه ضمن مكونات الابداع اللغوي عموما.أو ضمن التحولات التي تفرزها المقاربات السيميولوجية، أو المفاهيم المتصلة باللذة والمتعة والقراءة والجسد وغيرها. فالكتابة وظيفة، وعلاقة بين الإبداع والمجتمع، إنها اللغة الأدبية التي تم تحويلها من قبل مصيرها الاجتماعي[3].

و يربط بارت في سياق التوجه السوسيولوجي بين الطبقة المسيطرة والأدب، حيث تنتقل الهيمنة الإيديولوجية إلى الأدب عبر اللغة الموظفة. فالكتابة الأدبية تعيد إنتاج الأفكار والنظريات التي تتبناها الطبقة المسيطرة من خلال الأساليب المستعملة والمتداولة. فالتراكيب والعبارات والصيغ اللغوية كلها تبقى محكومة بالنمط السائد في مرحلة من المراحل، التي تهيمن فيها طبقة اجتماعية معينة. "فالطبقة المسيطرة تمنح لغتها صفة الشمولية، بوصفها لغة المجتمع بأكمله في الوقت الذي هي في الحقيقة مجرد لغتها الخاصة، وحتى يقبل المجتمع

[1]- رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين،ط3 الرباط 1985، ص 33.
[2]- رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة، ص 37.
[3]- رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة، ص 14.

الأديب ويعترف له بصفة الأديب، فإن هذا الأخير مطالب بأن يقدم للمجتمع أدبا ينسجم مع تقاليد هذا الأخير الشكلية والموضوعية".[1] هذه التقاليد التي هي في الحقيقة تجسيد لقيم الطبقة المهيمنة.

وقد يطرأ التغير في الشكل أو الجنس الأدبي لكن الكتابة تبقى واحدة، مالم تتغير الشروط الاجتماعية لذلك. فالكتابة في حقيقتها بنية تحتمل التنوع والتحول لكن لا تتغير إلا بتغير البنية الاجتماعية التي أنتجتها. ويتحدث **بارت** في هذا الشأن، عن الكتابة الكلاسيكية الفرنسية التي تواترت فيها قيم البرجوازية لعقود كاملة. فتنوع الأشكال وحركة الأساليب، تمت في إطار العقيدة الكلاسيكية، وبالتالي فإن التحويلات التي تطرأ على الكتابة، لا تغير من بنيتها الوحيدة، بنية الكتابة "**الأداتية**" **التزيينية،** التي يخدم فيها الشكل الفكرة المقترحة."أي أن هذه الكتابة البرجوازية، وقد استعملها كتاب مختلفون لم تكن تبعث قط تقززا من ورائها مادامت سوى زينة بهيجة ينتصب فوقها فعل الفكر"[2].إذا بالنسبة لبارت فإن مسار الكتابة الكلاسيكية تحول مع القيم البرجوازية، ليقيم بلاغة جديدة امتدت إلى نهاية القرن التاسع عشر، ولم تتأثر بتحولات الثورة الفرنسية وما تلاها من تغير في تركيبة المجتمع.

إلا أن الأحداث المتمثلة في الانقلاب الديموغرافي في أوربا، وميلاد الرأسمالية الحديثة، وانقسام المجتمع الفرنسي إلى ثلاث طبقات. في هذه المرحلة بدأت تتراجع الايديولوجية البرجوازية، ولم تعد مهيمنه بل صارت إيديولوجية

---

[1] - Roland Barthes, le degré zéro de l’écriture,Paris,Seuil,Coll,Points,1972 ,page48.

[2]- رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة، ص 72.

من ضمن إيديولوجيات أخرى متصارعة في المجتمع. هنا بدأت الكتابات تتكاثر وتتنوع وتتعدد، وتتعدد معها الأنظمة اللغوية المحددة والممكنة.

وأمام هذا الواقع الجديد ظهرت الحاجة إلى شكل جديد من الكتابة، متحررة من الإيقاعات الاجتماعية ومن النمطية المعهودة تعمل على تخليص اللغة الأدبية، هذه الكتابة هي؛ الكتابة البيضاء المتحررة من كل عبودية للنظام اللغوي، كتابة بدون صيغة، هي الكتابة في درجة الصفر. يقول **بارت**: "تكون **الكتابة في درجة الصفر**، هي في العمق، كتابة إشارية، أو إذا شئنا كتابة بدون صيغة ..إنها مصنوعة بالذات من غياب تلك الصرخات والأحكام، لكن هذا الغياب هو غياب كلي لا يستتبع أي ملجأ أو أي سر.. إنها كتابة بريئة.. فالأمر يتعلق في هذه الكتابة بتجاوز الأدب عن طريق اللجوء إلى نوع من اللغة القاعدية المعتمدة، في آن عن لغات الحديث وعن اللغة الادبية الخاصة"[1].إن التحول الجديد للمجتمع أفضى بالضرورة لاعتماد أشكال جديدة من الكتابة، وهذه الكتابة هي كتابة الغياب الواضح للمعنى، هي كتابة إشارية رمزية بالدرجة الأولى، تتراجع فيها التصريحات. وتصبح اللغة استثمارا أساسيا يؤدي إلى التركيز على الدال والشكل بصورة أساسية. فبارت لا يستبعد التاريخ من مشروعه، إلا أنه لا يقصد ربط التاريخ بالمضامين، ولا بالأيديولوجيا، بل يتوخى إبراز علاقة الأشكال بالتاريخ، لأن هناك تاريخ للأشكال وللبنيات والكتابات.

[1]- رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة، ص 92.

إن كتاب الدرجة صفر للكتابة، تناول ضمن مباحثه العشر، الحديث عن ظواهر الكتابة وتاريخيتها، وكان محاولة لوضع تصورات منهجية لمقاربة الكتابة الأدبية انطلاقا من اللغة والأسلوب، معتمدا الربط بين تاريخ الأشكال وتاريخ الكتابة ، ومسار التحول السوسيولوجي في المجتمع.

I-2- أسطوريات: أساطير المجتمع البرجوازي

في كتابه **أسطوريات** Mythologies الذي صدر للمرّة الأولى في فيفري من سنة 1957 حلل **رولان بارت** بأسلوب علمي ساخر أساطير المجتمع الفرنسي للفترة التي عايشها، مركزا على قيم ما يسمى **ثقافة الجماهير**، التي هيمنت فيها البرجوازية بصورة مطلقة وعملت على تحويل النظام التواصلي إلى نظام سيميولوجي متعدد المظاهر يتحكم في المجتمع" إن مجتمعنا برجوازي..الصحافة، السينما، المسرح، الأدب المتداول، المظاهر الاحتفالية، العدالة، الزواج، اللباس، المأكل، كل حياتنا اليومية ..كلها مرتبطة بالتمظهرات البرجوازية التي تتشكل وتشكلنا في علاقة للإنسان والعالم"[1].

[1] - Roland Barthes ;Mythologies, éd seuil, coll. Points, Paris 1970 p226-227

إن الأساطير المعاصرة للمجتمع بحاجة لتفكيك مدلولاتها وعلاماتها بوصفها رموزا وإشارات دالة على الهيمنة الممارسة بصورة غير مدركة من الجمهور في المجتمع المعاصر. يقول في مقدمة الكتاب نجد هنا مجالين يتعلق الأول بالنقد الايديولوجي للغة خطاب الثقافة الجماهيرية، وفي الجانب الثاني تفكيكا سيميولوجيا لهذا الخطاب، لقد فرغت من قراءة **دوسوسير** وخرجت بقناعة مؤداها أن دراستنا للمظاهر والسلوكات الجماعية بوصفها أنظمة من العلامات سنصل إلى نتيجة تبين حقيقة الوهم الذي يحول قيم البرجوازية الصغيرة إلى قيم كونية عالمية. ويتحقق الوهم بتحوله لأسطورة اجتماعية. إنه رسالة مرتبطة بمجتمع معين في مرحلة محددة. إن الأسطورة كلام لكنه ليس إي كلام، إنها نظام تواصلي، رسالة متصلة بمرحلة تاريخية من حياة مجتمع.

يرى بارت بأن الأسطورة كلام أو خطاب، بل هي نظام تواصلي، ورسالة مرتبطة بمجتمع في مرحلة من مراحل تطوره، ولدراسة الأسطورة بوصفها رسالة، فإن اللسانيات السوسيرية غير قادرة على ذلك، ولذلك لجأ للسيميولوجيا التي تعد العلم الذي يدرس العلامات. وإذا كان **بارت** قد استند إلى دوسوسير F.De Saussure في تحديد العلامة اللغوية(دال/مدلول)، فإنه يتجاوز ذلك ليعد الأسطورة علامة متعددة المظاهر، فقد تكون لغة الأسطورة مجسدة عبر كلمة، أو صورة، أو شيء، أو إشهار، أو لوحة، أو ملصق. وبالإضافة للدال والمدلول فقد أضاف **بارت** ما أسماه الدلالة la signification [1]. هذه الدلالة الناتجة عن الانزياح الحاصل في مستوى مكونات اللغة الأسطورية، مما يجعل

[1] - Roland Barthes ;Mythologies, p 202

البعد الإيديولوجي كامنا في قلب الأسطورة، فالأسطورة تتناغم مع الإيديولوجيا، ومع قيم البرجوازية الصغيرة.

و يحتوي كتاب أسطوريات على ثلاثة وخمسين مقالة عن أساطير المجتمع الفرنسيّ كتبت بانتظام كلّ شهر، ونشرت بالصّحف الباريسيّة بين سنتي 1954 و1956. وقد كان **بارت** يحاول فيها التّفكير بانتظام في بعض الأساطير من الحياة اليوميّة الفرنسيّة متّخذا ممّا يصدر في الصّحف (مقالات صحفيّة، أو صورة فوتوغرافيّة منشورة في مجلّة أسبوعيّة، أو شريط سينمائيّ، أو عرض مسرحيّ أو معرض من المعارض) منطلقا للتّأمّل والتّحليل.

ونجد في هذه المقالات نقدا إيديولوجيّا ضد الثقافة البرجوازية، موضوعه لغة الثّقافة الّتي تسمّى "ثقافة الجماهير"culture de masse ، ولكنّه نقد مشفوع بتحليل سميولوجيّ لهذه اللّغة. فقد عالج بارت هذه "التّمثيلات الجماعيّة" les représentations collectives على أنّها أنظمة علامات آملا من هذا الإجراء أن يفضح هذه الأنظمة ويبيّن بالتّفصيل ما فيها من تزييف وأسطرة Mystification قلبت ثقافة البرجوازيّة الصّغيرة إلى طبيعة كونيّة.

وقد ساهمت الصّحافة والفنّ والحسّ المشترك في أسطرة هذا الواقع التّاريخيّ على نحو انقلب فيه (أي هذا الواقع التّاريخيّ) إلى واقع طبيعيّ مؤسطر. وقد كان همّ **بارت** هو فضح هذا الاستغلال الإيديولوجيّ الّذي كان يتخفّى بالأشياء وفي الأشياء.

لقد اهتم بارت في هذه المقالات بمواضيع تبدو هامشيّة وبعيدة في الظّاهر عن كلّ أدب (أو عن تحليلاته الأدبيّة السّابقة الّتي ظهرت في كتاب "الدّرجة الصّفر للكتابة") مثل مباراة في رياضة "**الكاتش**" le catch الّتي حلّلها بارت ليبيّن أنّ **الكاتش** ليس رياضة حقيرة وإنّما هو مجرّد عرض شبيه بالمصارعات الّتي كانت تجري في المسارح الرّومانيّة، أو تحليله لدورة فرنسا في الدّرّاجات الّتي ارتقت إلى مصافّ الملاحم، أو قراءته لفنّ التّعرّي le striptease وخطاب الإشهار والدّليل الأزرق السّياحي.

أو تحليله لبعض الوجوه الّتي انقلبت إلى أيقونات تخفي أساطير الجمال البرجوازيّ مثل وجه الممثلة "**غاربو**" Greta Garbo التي تنتمي لزمن السينما الذي يدفع فيه الوجه السينمائي بالناس لأقصى حالات الاضطراب والضياع[1]، أو أساطير البرّ والإحسان الّتي يمثّلها وجه **القسّ بيار**L'abbé Pierre، أو استقراؤه لبعض الصّور الصّادمة photos-chocs أو الأشياء الّتي تملأ الكون البرجوازيّ مثل تحليله لسيّارة "**الستروان الجديدة**" ولعب الأطفال وغير ذلك من المواضيع، الّتي كانت تمثّل في نظره مجموعة من الأساطير تغذّي الحياة اليوميّة وتشكّل في الآن نفسه ثقافة الجمهور الحديثة.

يقول بارت" أظن أن السيارة اليوم أصبحت تضاهي تماما أكبر الكاتدرائيات **القوطية** gothique، أقصد بذلك أنها أبدعت بشغف من طرف عدد كبير من الفنانين، تستهلك عبر الصورة أو عبر الاستعمال من طرف شعب بأكمله يرى فيها شيئا سحريا بامتياز. فسيارة **السيتروان الجديدة** يبدو أنها نزلت من

---

[1] - Roland Barthes ;Mythologies, p71

السماء.. إنها السيارة "الإلهة" la Déesse تمتلك كل مواصفات الأشياء التي نزلت من عالم آخر"[1].

فبارت يركز في هذا السياق على اعتبارات التحليل الدقيق، لأشكال وطريقة المساحات الكبرى في عرض السيارة والترويج لها عبر الواجهات الزجاجية الضخمة، وعبر الأسهم الضوئية التي تحمل رمز الشركة المصنعة. فيغدو كل ذلك بمثابة دوال تتجه صوب دلالة مؤسطرة تتجاوز الشيء المعروض للبيع لتصبح معنى يؤشر على نمط من السلوك والحياة.

من هنا نصل للقول أن الأسطورة لا تتحدّد عند بارت بموضوعها وإنّما بطريقة قول الموضوع وعرضه. فالأسطورة عنده لا تنبثق من طبيعة الأشياء وإنّما هي كلام أو خطاب أو عبارة اختارها التّاريخ، أي "أن ما يجعل واحدة من مفردات الكلام هذه أسطورة هو الطريقة التي تستخدم بها في نقل المفاهيم العامة، ويبدو أن هذه المفاهيم هي مفاهيم قريبة من مفهوم " الامبريالية الفرنسية" الذي يعمل كجزء من الايديولوجيا البرجوازية"[2]. ولذلك كان شغل بارت الشّاغل في هذا الكتاب هو الإجابة عن السّؤال التّالي: كيف تصنع الأساطير؟، لأنّه بمعرفة طرائق صناعتها وتشكّلها يمكن أن نفكّك رموزها ونحلّ طلاسمها، "ويسقط عنها القناع الأيديولوجي للبورجوازية"[3].

لقد وضع بارت لآخر مقالة من كتابه عنوان "الأسطورة اليوم"، وهذه المقالة هي بمثابة خلاصة للآلية المعتمدة في تفسير وتأويل الأساطير السابقة. إنها

[1] - Roland Barthes ;Mythologies, p151

[2]- ليونارد جاكسون -: بؤس البنيوية، الأدب والنظرية البنيوية، ص 210.

[3]- الموقف الادبي العدد 348 السنة التاسعة والعشرون - نيسان 2000م

المبدأ المعتمد في التحليل، والذي يستعير الأدوات اللسانية لتحليل الأساطير، لكن دون اهمال للمستند الإيديولوجي في عملية التأويل. **فبارت** يرى بأن الأسطورة هي تمظهر للإيديولوجيا. "وفي كل نظام سيميولوجي - والأسطورة المعاصرة جزء من هذا النظام - هناك الدال والمدلول متضمنين في العلامة، والأسطورة تمثل نظاما سيميولوجيا خاصا لأنه نظام من الدرجة الثانية"[1]، أي أن الدال والمدلول الأول يؤدي إلى دلالة، هذه الدلالة تتحول بدورها إلى دال ثاني يودي إلى مدلول من الدرجة الثانية.

ويمثل بارت لهذا الطرح بصورة على الصفحة الأولى لأسبوعية " **باري ماتش** PARIS MATCH"الفرنسية تمثل جنديا بملامح إفريقية سوداء، يرتدي بذلة عسكرية ويؤدي التحية العسكرية للعلم الفرنسي. هذا هو المستوى الأول للمعنى في الصورة؛ لكن المستوى الثاني "الأسطوري" يقول؛ "بأن فرنسا امبراطورية كبرى، وكل أبنائها دون تمييز في اللون يخدمونها تحت العلم. وهو أفضل رد ضد أولئك المدعين بأن فرنسا استعمارية، فهل يخدم هذا الجندي الأسود جلاديه؟"[2].

إن بارت يضع الملامح الأولى للبحث في سيميولوجيا الدلالة، من خلال طرحه لمفهوم إلغاء اعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول في هذا المستوى ، حيث يؤسس الدال للمدلول. كما أن النظام السيميولوجي كما يرى بارت هو نظام قيمي، غير أن المتلقي مستهلك الأسطورة يأخذ بالدلالة على أنها نظام

[1] - Roland Barthes ;Mythologies, p194
[2] - Roland Barthes ;Mythologies, p201

فعلي، وهو ما يؤدي به للتفاعل مع النمط الثقافي الاجتماعي المهيمن الذي هو نمط برجوازي بامتياز. فبارت بوصفه دار للأسطورة يوسع المسؤوليات التي على المفكر في المجتمع الاضطلاع بها، لتشمل أمورا مفيدة جدا وجديرة بالاهتمام."والملحق المنهجي الذي ينتهي به كتاب أساطير، لا شك أنه ذو مغزى تعليمي، قصد منه أن يجعلنا مواطنين أشد وعيا وأقل استعدادا للتسليم بظواهر الأمور. ذلك أن بارت يريد أن يحولنا من مستهلكين وديعين للأساطير، إلى قراء شكاكين لها. قادرين إن دعت الحاجة إلى صياغتها لأغراضنا نحن"[1]

في نهاية هذا المبحث يمكننا القول أن رولان بارت قد وجه اهتماماته بصورة أساسية، نحو التحليلات والدراسات المرتبطة بالنواحي السوسيولوجية، فقد ربط الكتابة بالتحولات الاجتماعية. كما جعل الأسطورة في مظهرها المعاصر تعبر عن انشغالات المجتمع البرجوازي وأيقوناته. فدلالة الكتابة في كتاب الدرجة الصفر للكتابة وكتاب أسطوريات يمكن وصفها بأنها استعمال إيديولوجي واجتماعي للغة الأدبية"[2].

II - المرحلة البنيوية

أوضح "بارت" موقفه من البنيوية في مقال بعنوان: "النشاط البنيوي" L’activité structuraliste ظهر عام 1963، بين فيه أن البنيوية نشاط، وليست

[1]- جون ستروك: البنيوية وما بعدها من ليفي شتروس إلى دريدا، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة، العدد 206 1996، ص 78.
[2]- فانسان جوف : رولان بارت والأدب، ترجمة محمد سويرتي، افريقيا الشرق 1994 ، ص 43.

مدرسة أو حركة، لأن كل الذين انضووا تحت لوائها، لا تجمع بينهم أواصر نظرية خاصة، وكل ما يربطهم هم مصطلح البنية، الذي تستعمله مختلف العلوم الإنسانية[1]. إن البنيوية في نظره، إذن، مجموعة عمليات ذهنية، تسمح بإعادة بناء الموضوع المدروس، بهدف معرفة القواعد المؤسسة لبنائه. "كما أن النشاط البنيوي يستند إلى مرحلتين متماثلتين هما التقطيع وإعادة التركيب، بحيث أن تجزئة الموضوع إلى أجزاء ومقاطع تعمل من خلال حركيتها على إنتاج المعنى، والعنصر لا يملك قيمة في ذاته إلا أن أي تغيير في موقعه سيؤدي إلى تغيير شامل من حلال تفاعله مع المكونات الأخرى"[2] . ويعد جابر عصفور مقال بارت عن البنيوية بمثابة البيان التأسيسي، يقول:" يمكن أن نعد ما كتبه رولان بارت (1915-1980) عن النشاط البنيوي بمثابة بيان (مانيفستو) عن البنيوية من حيث هي منهج في دراسة الظواهر، أي من حيث هي نشاط يمارسه البنيويّ بهدف تعقل الظواهر وفهم النصوص. وهو يبدأ مقاله بتأكيد دين البنيوية إلى علم اللغة عند دي سوسير، وذلك من حيث ما يقوم عليه هذا العلم، أولاً، من تمييز بين اللغة والكلام، اللغة من حيث هي نسق ثابت يكمن وراء الظواهر المتغيرة، والكلام من حيث هو تجليات متغيرة، متحولة، تكشف - في تحليلها أو قراءتها - عن بنية أو أبنية ثابتة، هي قوانين عقلية، كلية، عميقة، ترتد إليها الظواهر المتعددة، كاشفة عن نظامها المتلاحم، وقواعدها النسقية التي تشبه قواعد اللغة التي يرتد إليها كل فعل من أفعال الكلام في متغيراته اللانهائية"[3].

---

[1] - Roland Barthes : Essais critiques, p 213.

[2] -Roland Barthes *; " L'activité structuraliste " (1963) ; in Essais critiques, ed. 1964, pp.215-218.*

[3] - جابر عصفور: القراءة البنيوية مجلة الحياة، 2005.04.12

وكون البنيوية نشاطاً، ، يعني أنها تتابع منتظم لعدد من العمليات العقلية التي تهدف إلى إعادة تشكيل «الموضوع» بطريقة تكشف عن القواعد الوظيفية له. ولذلك فالبنية صورة مماثلة وشبيهة للموضوع simulacre، ولكنها مماثلة موجهة لافتة، لأنها تبرز شيئاً يظل غير مرئي، أو غير مدرك بوضوح في الموضوع الطبيعي الذي توازيه. ويعني ذلك أن النشاط البنيوي، يقوم على حركتين متماثلتين في الصفة مختلفتين في الاتجاه والخصائص هما: التفكيك découpage والتركيب والتوليف agencement.[1]

يبدأ الناقد في مقاربة الموضوع بتفكيكه ورده إلى عناصره، وينتهي عمله بإعادة التركيب التي تمنح الموضوع مغزاه وقيمته. وليس ذلك بالشيء البسيط والهيّن بحسب ما يقول بارت، لأن هناك شيئاً جديداً يحدث ما بين الموضوع الذي ينحل إلى عناصره وصورته التي هي إعادة تركيب، يكشف عن العلاقات بين هذه العناصر. وما بين لحظة التفكيك ولحظة التركيب، يقع زمنا النشاط البنيوي، وينتج إدراك الموضوع أو فهمه، ومن ثم قراءته.

فالصورة التي يعاد بناؤها بعد تفكيكها هي التفكير والعقل الإنساني l'intelligible مضافاً إلى الموضوع، في حال قراءته، وتلك إضافة لها قيمة أنثروبولوجية، من حيث هي الإنسان نفسه: تاريخه ومواقفه وحريته والمقاومة التي يواجه بها عقله الطبيعة. ويترتب على ذلك أن التركيب البنيوي للموضوع بعد تفكيكه لن يكون انطباعاً عن العالم، وإنما صنع حقيقي لعالم يشبه الأول، لكن ليس بهدف نسخه أو محاكاته، وإنما بهدف فهمه وإدراكه.[2]

---

[1] -Roland Barthes *; « L'activité structuraliste « (1963) ; in Essais critiques, ed. 1964, pp.215*

[2]- المرجع نفسه ، ص 218 .

ويقر بارت بأن البنيوية في عهده تمثل حركة اجتماعية وبعدا سوسيولوجيا، تقترب من مفهوم العلم أكثر منها أي شيء آخر، نظرا لتعدد متبنيها من المثقفين :"إن ما يعتبر اليوم أنه "هو" البنيوية مفهوم في الحقيقة سوسيولوجي جدا، ومصنوع جدا بالقدر الذي يرى فيه البعض مدرسة موحدة، وليس الأمر كذلك على الاطلاق. فعلى" صعيد البنيوية الفرنسية، توجد خلافات إيديولوجية عميقة بين ممثليها الذين يوضعون في سلة بنيوية واحدة مثلا بين **ليفي شتروس ، ودريدا، ولاكان** و **التوسير**..وإذا كان من اللازم موقعتها فإنها ستتبلور حول مفهوم العلم"[1].

إن ما يمكن إدراكه من خلال أفكار رولان بارت، هو أن البنيوية نشاط ومسار يقترب من العلمية ويبتعد عن التصورات والمفاهيم الفلسفية، يقوم على الإجراء أكثر منه على التنظير. بل غننا نجد بارت يسم البنيوية بأنها علم يسعى لتصنيف وإعادة ترتيب مكونات النص الأدبي والسردين يقول بارت:"إن البنيوية بوصفها علما، تجد نفسها قائمة في كل مستويات العمل الأدبي. فهي تكون أولا في مستوى المضامين، أو بشكل أدق في مستوى شكل المضامين. وما كان ذلك كذلك إلا لأنها تريد أن "تقيم" لغة الحكاية المروية ومفاصلها ووحدتها..وأما على مستوى أشكال الخطاب، فإن البنيوية بفضل منهجها تركز انتباها خاصا على التصنيفات، وعلى الأنظمة، وعلى الترتيب"[2]. وسنلاحظ اعتماد بارت لهذا المفهوم من خلال مقاربة لدراساته الآتية :

---

[1]- رولان بارت: التحليل النصي، ترجمة الشرقاوي، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق 2009 ص 25

[2] - رولان بارت : هسهسة اللغة، ص 17.

II-1- حول راسين Sur Racine بداية التحول.

إن كتاب " **عن راسين**" **Sur Racine** 1963 ، يمثل بداية الممارسة النقدية الجديدة لدى **رولان بارت**، هذه الممارسة التي، اختلفت عن النقد الأدبي السائد والذي كان يستند أساسا على النقد اللانسوني، وقد تأصلت الممارسة النقدية الجديدة بصورة واضحة بدءا من كتاب "نقد وحقيقة" أين يشير بارت إلى دراسته عن راسين قائلا: "لم يبدأ ما نسميه النقد الجديد تاريخه اليوم، فمنذ الاستقلال باشر بعض النقاد المحتكين بالفلسفات الجديدة إعادة النظر في أدبنا الكلاسيكي. وهؤلاء النقاد إذ هم يختلفون جدا عن سابقيهم، يستقلون أيضا عن الدراسات الأحادية والمتنوعة التي غطت مجموع كتابنا من مونتين إلى بروست..ولما صار الحال كذلك، فقد قام قائم على حين غفلة، فقذف هذه الحركة بالدجل، وأنشب ضد مؤلفاتها مخالب المنع.."[1].

إن **بارت** محق في رؤيته لأن البدايات الأولى للانقلاب على أطروحات النقد القديم بدأت مع **شتراوس**، و**غولدمان**، و**شارل مورون**، هذا الأخير الذي يشير إليه **بارت** في مقدمة كتابه "عن راسين"، حين يقول: " لقد كانت هناك دراسة نفسية متميزة سابقة، لمسرحيات راسين كتبها شارل مورون الذي أنا مدين له"[2].وبهذا التصريح يكون بارت قد حدد بوضوح التوجه الجديد لنقده في كتاب عن راسين، الذي يشكل حقيقة التحول، في نقد رولان بارت. فـ "بارت" يرى في "راسين" الدرجة الصفر للنقد، ذلك بأنه يتيح فرصة تعدد القراءات، و"بارت" نفسه قد جمع في دراسته بين ثلاثة محاور: الأنثروبولوجيا، والبنيوية،

---

[1] -رولان بارت:نقد وحقيقة، ص 30.

[2] - Roland Barthes; Sur Racine, éditions du seuil, Collection Points, Paris 1970, page 5.

والتحليل النفسي. من هنا تكون الكتابة هي عملية إنتاج فارغة، تترك مهمة الإستكشاف للقراء مما يجعلها لا تكون حاملة للحقيقة، ولكنها لا تكف مع هذا أن تكون ملتقى المنظورات المتباينة.

لقد أعلن رولان بارت بصراحة موقفه لصالح حرية التأويل في افتتاحية كتابه عن راسين. وهو يعتبر القراءة النقدية عملا حرا، لكن شريطة أن يعلن الناقد إعلانا جليا عن اختياراته، وأن يأخذ على عاتقه التصور السيكولوجي الذي يصدر عنه في قراءته. فاستمرارية العمل الأدبي نتيجة مترتبة على التأويل اللانهائي؛ قال: "المعاني تُثبت وتقام بينها منافسة، ثم تستبدل؛ تمضي المعاني ويبقى السؤال"[1].

وأكد ذلك عندما أشار في الدراسة التي خصصها لكتاب **عن راسين** -وبالتحديد في القسم الأساسي والهام منه والذي وضع له عنوان "الإنسان الراسيني L'homme racinien" هذا المبحث الذي شكل أحد ثلاث دراسات هامة للكتاب- يقول "بارت" محددا الأسس المنهجية التي أعتمدها في دراسته قائلا: "إن التحليل والدراسة المقدمة هنا – ويقصد بها دراسته عن الإنسان الراسيني – لا تعني على الإطلاق شخصية راسين الإنسان لكنها تدور فقط حول البطل الراسيني فهي تتفادى أن تتداخل مع أعمال الأديب، بمعنى تختلف جذريا عن الدراسات التي تعتمد الانتقال المتبادل من الأثر الأدبي إلى المؤلف ومن المؤلف إلى الأثر الأدبي إنها دراسة وتحليل قصدت أن يكون مغلقا[2].

[1] - Roland Barthes; Sur Racine, page 7
[2] - Roland Barthes, Sur Racine,p5.

إن بارت برفضه الاستناد إلى البعد البيوغرافي وبالخصوص الاستناد إلى المرجعية التاريخية فتح مسار نقديا جديدا يؤسس له في مساره النقدي هو الدراسة المحايثة البنيوية التي تتعامل مع النص من الداخل بصرف النظر عن البيئة التي أنجز فيها الأثر الأدبي.

وهو بذلك يختلف عما قدمه في كتابه "الدرجة الصفر للكتابة" الذي تبنى فيه إلى حد ما مفاهيم النقد السوسيولوجي. كما يبتعد عن المسار النمطي الذي اعتمده التصور التاريخي للنقد الذي كانت بدايته في 1850 حيث كان الصراع بين بنيتين إقتصاديتين أساسها في تغيير البنيات الفكرية وأشكال الوعي[1]. لقد أنطلق بارت في تحليل الأعمال الأدبية انطلاقا من خارج السياق التاريخي والبيوغرافي، إلى نقد مغلق يؤسس للبنيوية الأدبية وكما يسميه تودوروف البنية التكوينية الداخلية (endogènes).

إن المنهجية البنيوية التي أعتمدها بارت استعانت بالإسهام النفسي في تحليل مدونة **راسين**. ويلاحظ بهذا الصدد بارت أن أعمال كتاب التراجيديا في **القرن** 17 بقيت معاصرة بحيث أمكنت مقاربتها من منظورات نقدية مختلفة فمنها ما قدمة قولدمان انطلاقا من منهجية السوسيولوجي، والشيء ذاته أعتمده شارل مورون في مقاربته للمنهجية المستندة إلى النقد النفسي، ونفس الأمر تناوله ريمون بيكار استنادا إلى مقاربته البيوغرافية[2].

وما يمكن الوصول إليه هو أن النص بقي مستمرا وقبل المقاربات المتعددة، والتي أعطته دلالات ومعاني مختلفة. من هنا ينطلق بارت في طرحه

---

[1] - Roland Barthes, le degré zéro de l'écriture, p17.
[2] - T.Todorov, de la genèse littéraire in recherche poétique, paris 1975, p148.

الأساسي الذي يركز فيه على أن سؤال المعرفة النقدية يبقى مستمرا ولا يمكن حصره في مجال تأويلي واحد ويبقى السؤال مطروحا لمقاربات أخرى مختلفة ممكنة. إن بارت سيبرر بقوة في هذا السياق إلى التركيز على شكل العمل الأدبي الذي يمثل بالنسبة إليه أساس البنيوية الأدبية انطلاقا من تركيز على المدلول بوصفه قيمة مطلقة مرتبطة بصورة مرجعية إلى الدال.

بالإضافة إلى الشكل الذي اتخذه عمل راسين الأدبي فإن القضايا الأساسية الأخرى يمكن أن تتحدد في مسار النقد الأدبي استنادا إلى العلامات الدالة المكونة له وهو ما طوره بارت في كتابه النقد والحقيقة سنة 1966[1] .

كما يشير بارت في كتابه **عن راسين** إلى عنصر هام آخر يرتبط بالمسار البنيوي وهو قضية اللغة التي تمثل عالما خاصا بها تأسس وفقه البنية الحدثية لنص المسرحية. فاللغة تنتج عالمها الخاص الذي يمكننا من قراءته، واستنادا إلى المستويات المعرفية والسياقية والتداولية.

وإذا كان أساس العامل البنيوي يكمن في الإمساك بالثابت، فإن مظاهر الاختلاف التي تظهر على السطح سواء في مستويات تعبيرية أو رمزية قد تتباين وتختلف، غير أن البنية المركزية الوحيدة المرتبطة بالرمز الأولي تمثل الدال الذي يحيلنا إلى مرجعيات فكرية مختلفة وإيديولوجية. وقد تمكن بارت من خلال هذه المقارنة البنيوية في تطبيقها في مسرحيات راسين إلى تحديد مجموعة من الوحدات المتكررة أو الأشكال التي يؤدي وظائف المأساة وهو العمل الذي قام به ليفيس ترويس في دراسة الأساطير حيث أنه بدلا من أن يتابع المسار

---

[1] - Rolad Barthe, sur racine, p7.

التاريخي للوقائع الأسطورية فإنه أعتمد على المبدأ السانكروني للتحليل وظائفها المتكررة. وهكذا نجد أن بارت يسجل ثلاث مواقع للتراجيديا تعود في مختلف مسرحيات راسين تمارس تأثيرها الدائم في كل مرة انطلاقا من نفس **الوظيفة التراجبيدية**:

أ- الغرفة: هي مكان لامرئي تتراجع فيه القوة مثل غرفة نيرون أو قصر أوزيروس قديس القيديسين أو "la loge" مقر الإله جويف اليهود. فهي تقتل اللامرئي والمحجوب عن الأنظار[1].

ب- الغرفة الخلفية: هي الفضاء الدائم لكل التعاليق لأنها فضاء الإنتظار. ففيه تسود اللغة.

ج- الخارج: الفضاء الخارجي فهذا الامتداد وفيه تتم عملية قتل الشخصيات فهذا الخارج لا يمثل أبدا على خشبة المسرح ولا يراه الجمهور بل يستوحي من خلال دلائل سرد الأحداث. فالخارج "الذي تجري فيه الأحداث مع محوري الهروب والموت"[2].

- إنطلاقا من الوحدات المتكررة ووظائفها الثابتة يتحدد العنصر الدائم أو المتواتر والذي يتحكم بصورة أساسية في نمط بنية الترابيديا عند راسين.

- المظهر الذي يتميز به البطل المأساوي والإنسان الراسيني هو أنه يبقى دائما حبيس العناصر المتكررة باستمرار عبر مختلف المسرحيات والمرتبط أساسا بالعلاقات المحرمة.

[1] - R.Barthes : sur racine page 20.

[2]- فؤاد أبو منصور/ النقد البنيوي الحديث بين لبنان و أوربا، نصوص جماليات تطلعات ، دار الجيل، ط1 بيروت 1985 ، ص 276.

فمهما تعددت وتنوعت المسرحيات الإحدى عشر عند راسين فإن بارت يشير إلى أن إحداها يمكن أن تكون بمثابة قطب في مجرة لباقي المسرحيات الأخرى. فهذه المسرحية تشكلها مجموعة تراجيدية التي يمثلها الأب المالك المتحكم في حياة (أبنائه) (Amurati أمورات)، والنساء اللواتي هن في ذات الوقت أمهات أخوات عشيقات المرغوبات باستمرار. مثل **أندرماك، جينه، أحاليد، مونين،** والإخوة الأعداء الذين هم دائما في صراع حول إرث الأب الذي غالبا ما يكون في حالة احتضار والذي يعود لمعاقبتهم مثل: **إثيوكل، بوليناس، نيرون، بريتانيكوس، فرناس وقزيناراس.**

وآخر شخصية يمكن تحديدها هي الإبن الممزق حتى الموت بين رعب الأب وبين الرغبة في تحطيمه مثل **بيرهوس نيرون تيتوس، فرماس، أتالي.** إن العلاقات المحضورة والتنافس بين الإخوة وقتل الأب والفوهة هي الأفعال المكونة الأساسية المسرح عند راسين[1].

إن النتيجة التي توصل إليها بارت تستند إلى أن هناك نموذجا يعد بمثابة بنية متداولة في كل النصوص المسرحية لراسين تقوم على بنية المحضور؛ من العلاقات الممنوعة، إلى قتل الأب. فالوحدة المأساوية مكنت **بارت** من اكتشاف القيمة التي تختفي وراءها كل شخصية من شخصيات المسرح الراسيني. "فلا يدور مسرح راسين حول الحب بمعناه التقليدي فيما يرى بارت ولكن حول القوة الكامنة في الموقف الشهوي ولذلك يركز بارت انتباهه على الأنماط العدوانية

[1]- Roland Barthes, Sur Racine, p215.

التي يحتويها عالم راسين/ وعلى أوجه الصراع الذي ينشأ عن تحطم الشفرات الأخلاقية.."[1]

إن هذا النوع من الدراسة الذي قام به **بارت** يشير إلى فكر بنيوي يستمد جذوره من لسانيات سوسير خاصة فيما يتعلق بالدال والمدلول والعلاقات الاعتباطية بينهما. فحين تكون القطيعة بين الواقع وطبيعة الأشياء فإننا نجد أن اللغة تتخذ بعد مغايرا في العلاقة مع الثقافة وهو ما يؤدي إلى التركيز على البنية اللغوية التي قد لا تتطابق مع البنية الثقافية، والشخصيات المسرحية تكون متصلة بمستوى لغوي في حال تفاعلها فيما بينهما خارج إطار الموضوع العام للمسرحية .

فالرموز التي تشير إليها شخصيات المسرحية قد تتواتر لتقدم بنية موحدة عن مسار الكتابة، ولهذا يمكن القول أن **رولان بارت** في اعتماده على الفكر البنيوي بشكل عام قد أقام قطيعة بين الواقع واللغة وقام بالتركيز على الوحدة الدالة بحسب ما حددتها الوظيفة في النظام الدلالي للمسرحيات انطلاقا من دراسة مسرحيات راسين بطريقة سنكرونية. وبعدها نظاما ورمزا وبنية خاضعة لقواعد **رواية المحظور** Roman de l’inceste تمكن **بارت** من اكتشاف شكلين من أشكال الوظائف التي تقوم عليها المسرحية.

1-علاقة الرغبة في التملك

2-علاقة التسلط التي مثلت العلاقة الأساسية للجوهر البنيوي الذي حدده بارت للمأساة الراسينية[2].

[1]- أديت كريزويل: عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفو، دار سعاد الصباح، ط1 1997 الكويت، ص 262

[2] -- A.Bronzon,la nouvelle critique et racine,éditions A-G,Nizet ,Paris 1970.page165.

وهذه الوظائف تتجلى في الأوصاف الشكلية عند راسين التي يمكن تحديدها بالأبطال.بمعنى أن مطهر البطل يتحدد من خلال وظيفته.كما أن قيم الدراسة في عمومها سواء تعلق الأمر بالنظام الرمزي أو البنية أو الوظيفة ، فإنها غير محددة مسبقا في نصوص المسرحيات، بل هي مجرد أشكال فارغة Formes vides يتم الكشف عنها وتحديدها من خلال المسرحيات الإحدى عشر لراسين، وشخصياتها الخمسين. ومن هنا فإن البنية التراجيدية للمسرحيات، لا توجد خارجها بل هي بنية داخلية شكلتها جملة الوظائف داخلها. فالوحدة التراجيدية لا تتجلى بصورة تلقائية بل عبر القناع الذي تحمله كل شخصية وفق ماهو محدد لها في النمط الذي تقوم به والدور المنوط بها.

إن القراءة التي قدمها **بارت** لمسرحيات **راسين**، تعكس تأثره بالمفاهيم الأولية لأطروحة **دوسوسير** F.de saussure حول علاقة الدال بالمدلول، وصلتهما بالمرجع، وكذا آلية التفاعل بين اللغة والكلام وصيغة البحث عن البنية والوظيفة الإبلاغية، حيث يكمن النظام العام والبنية الخاصة، وهو الشيء الذي جعل بارت يقارب المسرحيات مقاربة سانكرونية، ليصل إلى نظامها وينيتها المأساوية القائمة على رواية المحظور.

II- 2- مقالات نقدية والبحث عن دلالات اللغة

إن ما يقترحه رولان بارت في القسم الأول من كتابة **مقالات نقدية** **Essais critiques** الصادر سنة 1964 [1] يتمحور حول نقطة أساسية متصلة بالمقاربة

---

[1] -- Roland Barthes, essais critiques, éditions du seuil, 1ere Paris 1964.

البنائية وتتمثل فيما يمكن أن نسميه الإدلال أو ما يسميه بارت في كتابة الدرجة الصفر في الكتابة "أخلاق الشكل"La morale de la forme.

فبالرغم من اشتمال كتاب مقالات نقدية على دراسة لمسرح **بودلير** ودراسته للأدب خاصة الرواية الجديدة **لـ:ألان روبية غريبه** ألا أن كل هذه الدراسات يحكمها مجال واحد يتمثل في الصيغة التي يمكن أن تنتج منها الدلالة. مرتكزا على مقولته الأساسية التي سبق وأن أشار إليها في كتابه **عن راسين** والتي تنص على أن العمل الأدبي لا يمكن تغييره من الخارج لأن **بارت** يعتقد بأنه لا يوجد إطلاقا **مبدعون** Créateurs، وإنما **مؤلفون** أو **مركبون احتماليون** combinateurs.

فالأدب هو عبارة عن تجمع في نصوص سابقة ويعطي بذلك مثالا على الشخصية التي لا تشمل على أية إبداع وإنما تشمل على جملة من الوظائف التي تقوم بها كل قطعة في إطار التركيب الاحتمالي العام[1]. أن الفكرة المحورية الثابتة تكمن في رفض الاستناد للمكونات التاريخية والاجتماعية الخارجة عن النص في عملية التحليل، كما يضيف عنصرا جديدا لمفهوم البنية، يتحدد من خلال نظرته للكاتب، الذي يرى فيه مؤلفا للنصوص وليس مبدعا لها.فنشاط الكاتب هو القيام بالتنويع والتركيب الأسلوبي والسياقي لمادة موجودة سلفا[(2)].

هذه المادة قوامها التراث الإنساني والاجتماعي والثقافي؛ هذا المخزون الهائل الذي يقتني منه المؤلف ما يلاءم موضوعه، ويشكله وفق

---

[1] - Roland Barthes, essais critiques, p14.

[2] - Roland Barthes; Essais critiques, éditions du seuil, Paris 1964, page 14

نظام يقوم فيه بتغيير الوحدات المنجزة سلفا، وتركيبها بما ينسجم مع شكل المعنى الذي يقصده[1].

إن هذا المفهوم للأدب يلغي إطلاقا قيمة الجديد. فالأديب يشتغل وفق عملية سابقة هي بنية اللغة التي تحمل تاريخها وسيرورتها في الكتابة سابقا وأشكال مختلفة يعمل الأديب على تجديدها لا على إبداعها. وإنطلاقا من هذا المفهوم فإن الناقد مثله مثل الأديب لا يمكن أن تكون له الكلمة الفصل النهائية لأن ما يكتشفه من خلال عمله لا نهائية فيه.

وهذا المسار في المقاربة النقدية يستند إلى حقيقة أن البنية اللغوية تعتبر دالا يفتح الآفاق أمام حملة من المدلولات كما أن الدراسة النقدية لا تكون نهائية ومفتوحة بالمقارنة مع نقود أخرى ودراسة **روب غرييه وكافكا، وبريخت**، تتم مقاربتها من زاوية الاختلاف مع النصوص الأخرى.

إن بارت وهو يقارب النصوص السابقة مقاربة بنيوية يسعى للبقاء بعيدا عن قيم ومبادئ الفلسفة البنيوية التي تؤكد الحقيقة المطلقة. وبذلك فهو يعمل على مقاربة النصوص انطلاقا من مقولة النظام واللانظام، بين البنية النصية المغلقة والبنية النصية المفتوحة، التي تمكن من مقاربة العمل الأدبي من منظورات مختلفة.

إن المسعى الرئيسي الذي يهدف إليه رولان بارت، "هو التركيز على قيمة العلامة أو الرمز "le signe" الذي يجعل من الدلالة محكومة بضوابط

[1]- عمر عيلان : مناهج تحليل الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2008، ص 63

قائمة في ذاتها وفق العلاقة التبادلية بين المعنى والدلالة غير أن هذا لا يعني السقوط في النمطية، فالكتابة فعل يتعدى ويتجاوز الأنماط السائدة المختلفة"[1].

II- 3- التحليل البنيوي للسرد أو البنية السردية المجردة

أن مقالة بارت التي تحمل عنوان **التحليل البنيوي للسرد** L'analyse structurelle du récit من المقالات الهامة والتأسيسية للبنيوية في النقد الأدبي[2]. وقد نشرها بارت لأول مرة في العدد 8 من مجلة تواصلات Communications عام 1966، ثم أعاد بارت نشرها ضمن كتاب شعرية السرد الذي اشترك في تأليفه مع كايزر، وبوث، وهامون بإشراف تودوروف وجينيتن والقد صدر الكتاب عن دار لوسوي عام 1977.

وتقوم المقولة الأساسية التي يعتمدها بارت في هذا المقال التأسيسي على أن الفكرة التي بحسبها يخضع العمل الأدبي والمحكي خاصة، بالضرورة لنموذج لازمني مطلق يمكن أن تكون مجمل النصوص الحكائية قابلة لأن تدرس من خلاله. هي أن النقد يقوم ، على فهم ارتباط الأدب ببنية اللغة من حيث هي بنية ترتبط بماهية الأشياء ارتباطا اعتباطيا، ومن هنا منشأ الانفتاح الذي ينعكس بدوره على الأدب فيبقى على الدوام منفتحا على كل الأسئلة.فبنية الخطاب السردي مماثلة لبنية النظام اللغوي من حيث مكوناتها والعلاقات الوظيفية التي تحكمها فالوحدات السردية في القصة تماثل الوحدات اللسانية في اللغة[3]

[1]- Arnaud de la croix :Barthes, éditions universitaires, prisme,textes societé.Paris 1987,page 51

[2] - رولان بارت : من البنيوية إلى الشعرية، ترجمة عسان السيد، دار نينوى للنسر والتوزيع، ط1 دمشق 2001 ، ص

[3] - Roland Barthes : Introduction a l'analyse structurale du récit, Communications n 8,Seuils,Paris1966 page 10

ونتيجة لذلك، فإن القصة لا تقدم رؤية معينة، وإنما هي مغامرة لغوية، ولا يكون محكي قابل للقراءة والوصف، إلا من خلال ثلاث مقولات ومستويات بنيوية هي: **الوظائف** أي الوحدات التي يسمح إعدادها إلى مقاطع للحكاية أن تتطور، وبالمعنى المستعمل من طرف **بروب وبريمون، والأفعال** التي تحدد للشخصيات مجال نشاطها، وبالمفهوم الذي طبقه **غريماس** في دراسته للعوامل واخيرا **السرد** وهو المستوى الرفيع الذي يتم فيه التشفير المزدوج للراوي والمروي له أو مستوى الخطاب السردي كما نظر له **تودوروف**[1].

ويرى **بارت** أن التحليل البنيوي للسرد هو التطور الأخير للسانيات البنيوية ويقوم على مبادئ عامة وترتيبات بنيوية للتحليل تتحدد فيما يأتي:

1- **مبدأ التجريد**: وهذا المبدأ مأخوذ من التعارض السوسيري بين اللغة والكلام، حيث يمكن اعتبار كل محكي انتجه الانسان منذ القديم إلى اليوم، وبالأشكال المختلفة، في منزلة الكلام بالمفهوم السوسيري وذلك في مقابل اللغة العامة التي يمثلها السرد كمفهوم مطلق.ومنه يمكن إقامة أساس للتحلسل وفق نظام عام وشامل تتدرج في سياقة مكونات بنيوية أساسية مجردة قابلة للتطبيق على كل أشكال الحكي.

إن التحليل البنيوي للسرد هو في أساسه وتكوينه تحليل مقارن، إنه يبحث عن أشكال لا عن مضمون. يقول بارت:"حينما أتحدث عن نص ، لن يكون ذلك لشرح هذا النص، بل لمواجهة ذلك النص مثل باحث يجمع موادا لتشييد قواعد

[1] - Roland Barthes : Introduction a l’analyse structurale du récit, page 12

نحوية، ولهذه الغاية يكون عالم اللسانيات مضطرا لجمع جمل ، متن من الجمل، ولتحليل السرد المهمة ذاتها، فعليه أن يجمع متنا من المحكيات ويحاول أن يستنبط منها بنية"[1]. إذا فغاية التحليل في السرد ليس القيمة المضمونية بقدر ماهو البحث عن مكونات تنظم بنية السرد بالأساس.

2- **مبدأ الملاءمة** : يقوم هذا المبدأ انطلاقا من المقابلة المتأصلة بين الفونولوجيا في مقابل الفونيطيقا، حيث لا تدرس الصفة الذاتية لكل صوت منطوق في لغة من اللغات، ولا الصفة الفزيائية السمعية للصوت، بل على الباحث أن يثبت الفروق في أصوات اللغة بالقدر الذي تحيل فيه هذه الفروق على اختلاف في المعنى.

وينتج مبدا الملاءمة حينما نبحث عن فروق في الشكل تشهد عليها وتقابلها فروق في المضمون،"إن المحلل الجيد للسرد يجب أن يتوافر على ما يشبه خيال النص المضاد، خيال شدود النص..يجب دائما أمام ملفوظ، أمام شطر من جملة التفكير فيما كان سيحدث لو لم تدون السمة أو كانت مختلفة"[2]. إن الملاءمة تقوم على البحث في ما يشبه موازنة البنية والنسق بما يتلاءم مع الشكل القائم للسرد.

3- **مبدأ التعددية**: إن مبدأ التعددية في مجال التحليل البنيوي للسرد، يعمل على تجاوز مسعى تقرير معنى النص بصورته الأحادية المطلقة، إلى ما يجوز تسميته بممكنات النص السردي. فالمحلل حين يبحث عن لغة السرد فهو

---

[1]- رولان بارت: التحليل النصي، تقديم وترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، ط1، دمشق 2009 ، ص 27

[2]- المرجع السابق، ص 31.

يسير باتجاه موقع إمكان المعنى أو تعدد المعنى أو أحد الممكنات المحددة للمعنى.

من هنا تبتعد كل صورة يقينية ثبوتية تصر على ما يسمى المعنى الحقيقي أو المعنى الصحيح. ولا حتى تأويلا للمعنى، إذ "لا يمكن للتحليل البنيوي أن يكون منهجا للتأويل، إنه لا يبحث عن تأويل النص واقتراح معناه المترجح ولا يتبع مسارا تأويليا باطنيا نحو حقيقة النص، نحو بنيته العميقة، نحو سره لأنه يختلف عن كل نقد تأويلي من نمط ماركسي أو نفسي. فالتحليل البنيوي للنص مختلف عن أنماط النقد هذه لأنه لا يبحث عن سر النص"[1].

إن مبدا التعددية، ينسجم مع مسار البحث في المبدأين السابقين من حيث أن غاية التحليل هي البحث عن صورة ومعنى ممكن ضمن ممكنات أخرى متعددة، تتنافى والأحكام القطعية الإطلاقية التي يحبذها النقد الكلاسيكي.

وانطلاقا من المبادئ السابقة قدم بارت عناصر الدراسة البنيوية للسرد والمتمثلة في:

1-الوظائف Les fonctions:

يذكرنا هذا المستوى بما كان قد أشار إليه **بارت** في مقدمة كتابه "عن راسين"، حين أكد على أن غاية دراسته هي الكشف عن الوظائف والوحدات للقيام بالتحليل(2). والوظائف التي يقصدها هي الوحدات البنائية السردية

[1]- المرجع نفسه، ص 32.

[2]- Roland Barthes; Sur Racine, page 5.

الصغيرة، التي يتأسس وفقها الخطاب السردي، وتتشكل من مجمل مكونات النص وتتعدد.

فقد تتسع لتشمل مقاطع بأكملها، وقد تتضاءل لتكون في مستوى الجزئيات اللفظية، كالكلمة[1] التي تحمل معنى، وتحيل سواء إلى صفة، حدث، علاقة، حركة، فعل، أو غيرها من الوحدات الصغرى الحاملة للمعنى والمتمظهرة لسانيا في صيغة اسم، أو فعل أو حرف من حروف المعاني، أو ضمير. هذه الوحدات التي تتدرج في سياق البنية الكبرى والكلية للنص، تكون وظيفتها هي العمل على تماسك البنية، سواء بخلق الانسجام بين العناصر، أو القيام بالوظيفة الخلافية المنتجة للمعنى. وينقسم مستوى الوظائف إلى قسمين هما:

أ)- **<u>الوحدات الوظيفية التوزيعية</u>**: وهي الوحدات التي تنتشر على مساحة النص السردي، وتكون مبنية على أساس التوقع المنطقي والافتراض السببي، وهي تقابل الوحدات الوظيفية عند "**فلاديمير بروب** Vladimir Propp "؛ فإذا مثلت وظيفة من هذه الوظائف فعلا فإننا ننتظر بعده ردة فعل، وإذا أشارت إلى حدث فإننا نتوقع أن يكون مقدمة لحدث مقابل، أو سلوك ما سيتلوه.

ويورد **بارت** أمثلة لهذه الوحدات، والتي يسميها "الوظائف"؛ من ذلك ما قدمه **توماشفسكي** الذي يشير إلى أن الحديث عن امتلاك مسدس في ثنايا السرد، إنما يذكر ليستخدم لاحقا، كما أن رفع سماعة التلفون يتبعها فعل إقفالها، والدخول إلى المكان يستوجب الخروج منه، وهكذا تتوالى الوظائف التوزيعية

[1] -Roland Barthes ;Introduction a l'analyse structurale du récit ;in Communication n° 8 , 1966 ,page 14.

عبر مسارات شتى ولا نهائية، تسهم في توضيح البنية الحدثية لمجرى القصة. والسمة المميزة للوظائف التوزيعية، أنها تتصل بشكل أساسي بالأفعال.

وتنقسم الوظائف التوزيعية إلى قسمين: القسم الأول هو الوحدات التوزيعية الأساسية، التي تكون الهيكل الأساسي للنص السردي، وهي بمثابة العناصر البنائية الأساسية التي لا يمكن الاستغناء عنها، ومبنية على أساس الترابط السببي والمنطقي. في حين تكون وظيفة الوحدات التوزيعية الثانوية هي ربط الصلات وملأ التجاويف القائمة بين عناصر الهيكل الأساسي، وتوضيح المسارات المرتبطة ببنية السرد الأساسية، فهي سرود صغرى جزئية ضمن البنية الكبرى. ويشير **بارت** إلى أن الوظائف التوزيعية تميز السرود المبنية على الفعل والحدث كالحكايات الشعبية [1].

ب)- **الوظائف الإدماجية** Fonctions intégratives أو **القرائن** Indices:

وهي الوحدات التي تتسم بكونها تحيلنا على هيئة أو صفة، تتعلق بمكونات المتن الحكائي من شخصيات وزمان ومكان. وتنقسم هذه الوحدات إلى قسمين مختلفين، يقوم كل قسم بوظيفة محددة في السرد؛ القسم الأول يقوم بوصف المشاعر والأحاسيس والطباع والصفات الخاصة بالشخصيات؛ ويقدم القسم الثاني معلومات عن الأماكن التي تقع فيها الأحداث وأزمنتها.

وتتسم هذه الوحدات، باختلافها عن الوظائف التوزيعية، بأنها غير أساسية في مادة الحكي، بحيث إن إغفالها أو إسقاطها من سياق البنية الأساسية لا يؤدي لحدوث اختلال في مسار القص، لأن طابعها التراكمي[2] غير السببي

1- Roland Barthes ;Introduction a l’analyse structurale du récit. page 15.
2 - Roland Barthes ;Introduction a l’analyse structurale du récit . page 15

هو المتحكم في خصوصيتها. وتميز هذه الوظائف النصوص السردية ذات البعد السيكولوجي، أو تلك التي تكون مخصصة لدراسة شخصية ما.

ويستنتج **بارت** من خلال العناصر الوظيفية الأربعة السابقة ما يدعوه بالنحو الوظيفي للسرد[1]، أو صيغ تركيب الوظائف داخل السرد. هذا النحو الذي يطبع السرد بصيغتين هما: التوالي، والاستتباع؛ فالتوالي معطى يختص بالهيئات والحالات وينظم التوارد الزمني للوقائع؛ في حين أن الاستتباع يدرس العلاقة المنطقية السببية للأحداث والمواقف، مهما كان موقع ورودها في السرد.

2- الأفعال Les actions:

وهو المستوى الذي تتحدد من خلاله مجموع الأعمال المنجزة في النص السردي، والتي يتم تحديد الفاعلين فيها والمفعول بهم، تماما مثلما هو محدد بالعلاقات النحوية في الدراسات اللغوية. والنظر للفاعلين ومن يقع عليهم الفعل في النص السردي، لا يجب أن يكون بوصفهم كيانات بشرية ذات أبعاد نفسية، بل كعوامل نحوية تقوم بالفعل أوتتلقاه.

إن الشخصيات كائنات من ورق، وليس لها أي وجود فعلي، ولذا يمكن اعتمادها في سياق اشمل هو الوظيفة العاملية التي تؤديها داخل النص، كأن تصنف ضمن الوظيفة العاملية وفق محور الاستبدال: المساعد المعارض، الذات الموضوع، المرسل المرسل إليه.

ويؤكد **بارت** أن المقصود بمستوى الأفعال لا يجب أن يؤخذ في مستوى الشخصيات من خلال الأحداث، بل من خلال إدراج هذه الأحداث، وعلاقتها

[1] -Roland Barthes ;Introduction a l'analyse structurale du récit.page 17.

بالشخصيات ضمن محاور عملية Praxis. هذه المحاور هي: محورا لرغبة Désir، محورا لتواصل Communication، ومحور الصراع Lutte [1].

3- السرد La narration:

يتعلق مستوى الخطاب بالجانب الإنجازي للغة داخل النص السردي، وبمجموع الرموز والعلاقات اللغوية القائمة التي تربط بين السارد المرسل، والمتلقي في النص. وتتمظهر من خلالها مختلف الوحدات الوظائفية التكوينية.كما أنه لا يمكن إقامة سرد دون وجود سارد، ودون متلق أيضا. فالراوي والمروي له يمثلان حضورا أساسيا في النص السردي. ويشير **بارت** إلى أن هناك مفاهيم تقسم الساردين أو الرواة إلى ثلاثة أنواع.

أما النوع الأول فيكون مشخصا، معروفا ومحددا، أي إن الذي يقوم بعملية السرد شخص يحمل "اسما"، إنه المؤلف الذي يتبادل مواقف الشخصيات من حيث تولي دورها السردي. أما النوع الثاني فهو يمثل السارد اللاشخصي (Impersonnelle) الذي يتماهى مع نوع من الوعي المتعالي الكلي، وهذا السارد يعرف الشخصيات في مستواها الخارجي والداخلي. أما النوع الثالث فيمثل السارد الذي يحدد سرده في مستوى ما تعرفه وتراه الشخصيات فقط، فتتحول العملية السردية إلى شكل تداول للسرد بين الشخصيات.

ويشير **رولان بارت** إلى أن الأنواع الثلاثة السابقة تشكل عائقا أمام التحليل، لأنها تعامل الراوي أو السارد والشخصيات، على أنها شخصيات

---

1 - Roland Barthes ;Introduction a l’analyse structurale du récit, page 23.

حقيقية واقعية، في حين أن كلا من السارد والشخصيات، هي كائنات من ورق، والراوي الفعلي لا يمكن أن يكون هو المؤلف، لأن الذي يتكلم "في السرد" ليس هو الذي يكتب "في الواقع والحياة"[(1)].

نصل في نهاية هذا المبحث إلى القول أن مقال مدخل التحليل البنيوي للسرد، يمثل عملا مخلصا للبنيوية . فهو يضع لنفسه استراتيجية بحث معقولة، إن لم تكن عملية تماما، ترمي إلى تحليل بنية السرد، باتخاذ الألسنية مرشدا ودليلا. أما أسلوب بارت في هذا العمل فهو أسلوب واضح نسبيا، شأنه شأن العمل النظري الذي يقوم به، فهو يدعونا إلى أن نقرأ قراءة نقدية إذا ما أردنا أن نفهم ما يفعله، وربما يدعونا أيضا إلى أن نطيق مناهجه بأنفسنا. وعلاوة على ذلك، فإن المشروع الذي يتطمح له هو مشروع جماعي على نحو واضح. وثمة إحالات إلى أعمال باحثين آخرين مثل تودوروف وغريماس وجينيت، ممن اتخذوا وجهات نظر أخرى بشأن نقاط تقنية محددة. والحق أننا نجد أنفسنا في عالم بحث، أو علم، عقلاني[2].

II-4- السيميولوجيا وحلم العلمية

كانت البدايات الأولى للسيميولوجيا عند بارت قد بدأت في التبلور في كتابه **أسطوريات** 1957، وخاصة في القسم المعنون" **الأسطورة اليوم**"، حيث بدأ اجتهاداته في تأويل الأسطورة المعاصرة مستندا إلى مفاهيم **دوسوسير**.

---

[1] Roland Barthes ;Introduction a l’analyse structurale du récit, page 25.

[2]- ليونارد جاكسون: بؤس البنيوية، ص

وطورها بصورة أكثر وضوح وجدية ووعي بالمنهج في منطلقاته اللسانية في كتابه **عناصر السيميولوجيا** **Eléments de sémiologie** الذي نشره في مجلة **تواصلات Communications No 4** لأول مرة عام **1964.** وواصل مسعاه السيميولوجي في دراسة العلامات والرموز والاشارات بكتاب **نظام الموضة Système de la mode**

انطلق بارت في كتابه "عناصر السيميولوجيا"، من مناهضة الأطروحة السوسسيرية التي تدعو إلى إدماج اللسانيات في السيميولوجيا مبينا بأن اللسانيات ليست فرعا، ولو كان مميزا، من السيميولوجيا، بل إن السيميولوجيا هي التي تشكل فرعا من اللسانيات. يقول بارت" يجب منذ اليوم تقبل قلب المقترح السوسيري، ليست اللسانيات جزءا ولو مفضلا من علم الأدلة العام (السيميولوجيا)، ولكن الجزء هو علم الأدلة (السيميولوجيا) باعتباره فرعا من اللسانيات، وبالضبط ذلك القسم الذي سيتحمل على عاتقه كبريات الوحدات الخطابية الدالة، وبهذه الكيفية تبرز وحدة البحوث الجارية اليوم في علم الاناسة، والاجتماع، والتحليل النفسي، والأسلوبية حول مفهوم الدلالة"[1].

وبالتالي، تجاوز رولان بارت تصور الوظيفيين الذين ربطوا بين العلامات والمقصدية، وأكد وجود أنساق غير لفظية حيث التواصل غير إرادي، ولكن البعد الدلالي موجود بدرجة كبيرة.

وتعتبر اللغة الوسيلة الوحيدة التي تجعل هذه الأنساق والأشياء غير اللفظية دالة. حيث "إن كل المجالات المعرفية ذات العمق السوسيولوجي الحقيقي تفرض علينا مواجهة اللغة، ذلك أن " الأشياء "تحمل دلالات. غير أنه ما كان

---

[1]- رولان بارت : مبادئ في علم الأدلة، ترجمة محمد البكري، دار الحوار للنشر، ط2، اللاذقية 1987، ص30.

لها أن تكون أنساقا سيميولوجية أو أنساقا دالة لولا تدخل اللغة ولولا امتزاجها باللغة. فهي إذاً، تكتسب صفة النسق السيميولوجي من اللغة. وهذا ما دفع ببارت إلى أن يرى أنه من الصعب جدا تصور إمكان وجود مدلولات، نسق صور، أو أشياء خارج اللغة، فلا وجود لمعنى إلا لما هو مسمى، وعالم المدلولات ليس سوى عالم اللغة"[1]

ويقر بارت منذ البداية إن السيميولوجيا علم لازال في بداياته الأولى، وهو بحاجة إلى بحث وإعادة صياغة مفاهيمة استنادا إلى التظام الرمزي الأوسع الذي تمثله اللغة البشرية. واستنادا إلى أطروحات دوسوسير، ويالمسلاف يحدد رولان بارت مكونات سميولوجيا الدلالة التي يحللها ضمن مجموعة من الثنائيات اللسانية البنيوية هي: اللغة والكلام، والدال والمدلول، والمركب والنظام، والتقرير والإيحاء، الدلالة الذاتية والدلالة الإيحائية .وهكذا حاول رولان بارت التسلح باللسانيات لمقاربة الظواهر السيميولوجية كأنظمة الموضة والأساطير والإشهار.

فبالنسبة للغة والكلام الذي تجعل منهما اللسانيات ضرورة لها، فإن السيميولوجيا لا تفرق بينهما. ففي الثنائية الأولى يستحيل وجود لغة دون أن يكون لها كلام أما في المنظور السيميولوجي فقد تتعاقب اللغة والكلام دون أن ينطلقا معا، فالثوب كما تصفه مجلات الأزياء يعد لغة، من حيث كونه إبلاغا لباسيا، ويعد كلاما من حيث أنه إبلاغ شفوي. وإذا كان سياق اللغة تم بتواضع المتكلمين بها، بما تحتويه من دلالات فإنه يستحيل تصور كلام لا ينطلق من

[1]- حنون مبارك: دروس في السيميائيات، ص 74

مخزون اللغة.غير أن العلامات التي تمثل مجال السيميولوجيا، تم وضعها بطريقة انفرادية اعتباطية للدلالة على ما تدل عليه بسبب من ضغط الحاجة التي تؤدي لتوليد الدلالات، فتدفع الافراد إلى توليد دوال عليها. كما أن العلاقة بين اللغة والكلام تستند إلى مجموعة من القواعد التي تحكم الثاني وفق بنية أولى.أما بالنسبة للعلامة السيميولوجية فقد تكون مختلفة، حيث أن التصور الذهني للثوب مثلا قد يخالفه في واقع الانجاز[1].

أما فيما يتعلق بالدال والمدلول، فقد اشار بارت إلا أن الدال والمدلول من مكونات العلامة اللسانية والسيميائية. إلا أن هناك خصوصية تميز العلامة السيميولوجية، تكمن في أن دلالتها محددة بوظيفتها الاجتماعية، واستعمالها. ففي حين لا يدل المعطف إلا على اللباس شتاء فإن العلامة اللسانية تحمل دلالتها في علاقتها بالمدلول كالوجه والقفا بالنسبة للورقة. ونفس الأمر بالنسبة للمدلول اللساني والسيميولوجي. ويؤكد بارت الاختلاف بين الدال والمدلول، في كون الدال يمثل الوساطة بين المدلول والدلالة، في حين أن المدلول لا يمكنه أن يكون وسيطا بين الدال والدلالة. إذا فالدال السيميولوجي تداولي ومدلوله من نفس المجال التواصلي[2]. ويبقى هدف السيميولوجيا هو البحث عن التمفصلات التي احدثها البشر في الواقع.

وفيما يخص المركب والنظام، يشير بارت إلى الأنساق التي تميز الفاعل القائم بين الأسلوبي المجاز والكناية، وارتباط الدوال والمدلولات في النظام السيميولوجي. ويقوم هذا المسعى على تجزئة الخطاب وفق محوري النظام

---

[1]- رولان بارت، مبادئ في علم الأدلة ن ص ص 33-60

ينظر أيضا : محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، ط1 الدار البيضاء 1987، ص 22.

[2] المرجع السابق، ص 61-90

والمركب التعبيري للحصول على التحليل السيميولوجي. غير أنه في حال التعامل مع نظام مجهول فإنه يتم توزيع العناصر الجدولية المعروفة. ونبدا بدراسة النظام قبل المركب. وإذا كان الأمر يتعلق بعناصر نظرية، فيجب البدء بالمركب التعبيري ثم بالنظام[1].ويقدم بارت لذلك مثالا من "لائحة الطعام" في المطعم التي تحقق صعيدين، فالقراءة الأفقية للمقبلات les entrées يوافق النظام، أما القراءة العمودية لنفس اللائحة فهي توافق المركب.

أما فيما يخص الدلالة التقريرية والدلالة الإيحائية فيشير إلى التداخل والانفصال في الأنظمة الدالة، حيث يمكن أن يتضمن نطام دلالي نظاما دلاليا آخر. ويستعير لتحديد هذا النظام المزدوج بما يسميه **هيالمسلاف** الدلالة الإيحائية[2]. ويميز بارت في هذا المستوى من تداخل الأنظمة السيميولوجية الدالة، بين اللغات الاصطناعية، وبين الأنظمة المعقدة التي تشكل اللغة تمفصلها الأول وهي حالة الخطاب الأدبي.

ويختم بارت كتابه بخلاصة حول البحث السميولوجي الذي يرى بأنه، يهدف إلى إعادة بناء اشتغال الأنظمة السيميائية عير اللسانية. كما يدعو إلى ضرورة الاهتمام بالمعنى، دون إعطاء اهتمام بمكونات تلك الأنظمة سواء كانت أصوات أو أغذية أو الأزياء، الصحف، السينما. أنواع وأشكال السيارات.. ويتم ضبطها انطلاقا من موقعها ووظيفتها في بناء المعنى، عبر إعادة البناء؛"

[1]- رولان بارت : مبادئ في علم الأدلة، ص 96

[2]- المرجع السابق، مبادئ في علم الأدلة ص 136 .

فالأشياء تناقش فقط ضمن علاقة المعنى الذي يحتويها دون اعتبار للعوامل المحددة الأخرى؛(نفسية، اجتماعية، فيزيائية) لهذه الأشياء"[1].

إن بارت يرى أنه على الناقد أن يركّز على إعادة بناء نظام النص، أو أنظمته، وليس على محتواه، دون أن يعني ذلك، أن مثل هذه الأنظمة لا تحمل تعددية في المعنى. لأن البحث السيميولوجي لديه هو دراسة الأنظمة والأنسقة الدالة. فجميع الوقائع والأشكال الرمزية والأنظمة اللغوية تدل. فهناك من يدل باللغة وهناك من يدل بدون اللغة المعهودة، بيد أن لها لغة خاصة. ومادامت الأنساق والوقائع كلها دالة، فلا عيب من تطبيق المقاييس اللسانية على الوقائع غير اللفظية أي الأنظمة السيميوطيقية غير اللسانية لبناء الطرح الدلالي.

أما في كتاب **نظام الموضة** **Système de la mode 1967** فإن بارت يؤكد مرة أخرى مخالفة مقولات **دوسوسير**، وبالخصوص منها تلك التي تجعل اللغة جزءا من نظام أوسع هو السيميولوجيا. التي تدرس حياة العلامات في المجتمع.

إن السيميولوجيا بالنسبة لبارت هي قسم من اللسانيات وليس العكس[2]. وقد ترسخ هذا الموقف لدى بارت نتيجة مقاربته وتحليله لـــ"الموضة"، فوجد نفسه مخبرا بين أن يدرس **الثياب** الحقيقية، وبين **الثياب** في مستوى الكلام والحديث عنها. و قد تحدث عن ذلك قائلا: "فكرت أولا بصياغة سيميولوجيا اجتماعية حول الأزياء، وبدأت تحقيقات ميدانية من أجل ذلك. ونزولا عند رغبة **ليفي شتراوس** فضلت التطرق إلى الزي المكتوب كما تصفه المجلات

[1]- رولان بارت : مبادئ في علم الأدلة،، ص 142..

[2]- Roland Barthes :Système de la mode, éditions Seuil, Paris ,coll Points 1983,page 9

المتخصصة . بسبب هذا التبدل ظهر نظام الموضة بشكل متأخر عن عناصر السيميولوجيا"[1]

وقد واجهت بارت إشكالية الخصوصية التي تمثلها الثياب في الموضة لكونها مكونة من منظومات دالة سلفا. لكنه أدرك أنه لا يمكن لأي نظام مهما كان، أن يستغني عن اللغة. فكل الوقائع تعبر عنها الكلمة، واللغة لا تترجم الواقع بل تكونه، ومنه فلا يوجد واقع سيميولوجي دون ارتكاز على اللغة التي هي جوهر اللسانيات. وقد تناول بارت في صفحات كتابه الثلاثمئة، عرضا يؤكد من خلاله على أن الملامح الخاصة بالثياب التي تشكل الموضة، تمثل نظاما من الدلالة تقدمها المجلات النسائية ضمن ملفوظات النظام الذي يعمل على جعلها طبيعة قائمة، مثلما هو الشأن بمفهوم "**ثقافة الجماهير**" الذي طالعنا به في كتابه "**أسطوريات**".

أقام بارت دراسته اعتمادا على أعداد مجلة "**هي**" **Elle**، ومجلة "**حديقة الموضة**" **Jardin des modes**، اللتين تابعهما لمدة سنة كاملة، وقد ميز بين ثلاث أنماط من اللباس هي؛ الثياب والألبسة الحقيقيةٍ **Porté**، والألبسة المصورة **Image** ، والألبسة المعبر عنها كتابة **Ecrit**. ومن منطلق بنيوي، يبدو فيه التأثر واضحا **بكلود ليفي شتروس** الذي نظم الأسطورة في شكل شبكة من العلامات المتفاعلة فيما بينها. ميز بارت في كتابه **نظام الموضة** بين مستويين سيميائيين؛ المستوى الأول لساني ويدعوه بـــ"**النظام البلاغي**"، ومستوى نظام الموضة ويدعوه بـــ "**الشيفرة اللباسية**". وتعمل الشيفرة اللباسية وفق قاعدة البنية والتحول، حيث يتم

[1]-فؤاد أبو منصور : النقد البنيوي الحديث، دار الجيل ، ط1 بيروت 1985، ص 278.

استبدال وحدة صغرى دالة في الزي الموضة بوحدة أخرى مما يؤدي إلى تغيير معنى الزي والموضة كلها. أما المستوى البلاغي فهو معني بوصف الموضة وامتداحها في قالب كتابي كما هو معني بإيديولوجيا الموضة. إذا هناك بلاغة الدال التي تعطي شعرية اللباس، وبلاغة المدلول الإيديولوجيا التي تعطي عالم الموضة.[1] لقد وفق بارت إلى حد بعيد في التقريب بين مجالين معرفيين هما الموضة واللغة الواصفة لها، وكانت هذه البداية الفعلية لتجسيد المفاهيم البنيوية اللسانية التي أهلته، لأن ينطلق في مباحثه المتقدمة المتعلقة بالسيميولوجيا والدلالة، لينطلق بعدها لآفاق نقدية أوسع.

ويعني هذا أن رولان بارت عندما يدرس الموضة مثلا يطبق عليها المقاربة اللسانية تفكيكا وتركيبا من خلال استقراء معاني الموضة ودلالات الأزياء وتعيين وحداتها الدالة ومقصدياتها الاجتماعية والنفسية والاقتصادية والثقافية. ونفس الشيء في قراءته للطبخ والصور الفوتوغرافية والإشهار واللوحات البصرية. فالأنظمة غير اللسانية قابلة لأن توصف من منظور بنيوي استنادا للبنية اللغوية التي تحكم وصفها. إن المبحث السابق كما لاحظنا يؤشر على أنه يمثل مرحلة متجانسة ومتدرجة في سيرورة الجهد النقدي عند رولا بارت، الذي بدأ بالمحاولات الأولى للمقاربة المحايثة في مسرحيات راسين وتنتهي بالمقاربة البنيوية للنصوص السردية استنادا لمفاهيم **بروب** و**ليفي شتراوس**، ثم بعد ذلك التحول إلى الوصف البنيوي اللساني للسيميولوجيا والدلالة.

---

[1]- ليونارد جاكسون -: بؤس البنيوية، ص 218.

III- مرحلة مابعد البنيوية

إن أهم الكتب التي ميزت مرحلة ما بعد البنيوية لدى بارت، هي:

س/ز 1970 **S/Z**، **إمبراطورية العلامات** 1970**L'Empire des signes**، **ساد فورييه**

لويولا 1971**Sade Fourrier Loyola**، **لذة النص** 1973 **Le Plaisir du texte**، **بارت بقلمه** 1975**Roland Barthes par Roland Barthes**، **مقاطع من خطاب** عاشق1977 **Fragments d'un discours amoureux**، **درس** 1978 **Leçon**، **سولرز كاتبا** 1979 **Sollers écrivain**، وأخيرا **الغرفة المضيئة** أو النيرة 1980 **La chambre claire.**

ويرى بعض الدارسين أن مقالة **موت المؤلف** المنشورة سنة 1968، تعد بمثابة المؤشر على بداية التحول في الفكر البارتي.

وقد عمل بارت في المرحلة الجديدة، على تجاوز الطرائق التقليدية المتبعة من قبل اللغويين، وكان هدفه التميّز ورفض التقيد، وأراد أن يلمع في مجال الأدب واللغويات وأدى ذلك أيضاً إلى ابتعاده عن التحليل البنيوي إلى التحليل النصي للقصة. وابتعد تدريجيا عن التأثير المؤثر لسوسور، مما جعله يكتسب شخصية مستقلة ميزته في المرحلة التالية.

كما أن هذه المرحلة جاءت بعد مظاهرات 1968 التي عاشتها فرنسا، والتي تميزت بإضرابات عنيفة العمال والطلبة، حيث كانت الجموع تهتف ضد البنيوية باعتبارها تمثل نزعة تحكمية تسلطية، تشبه التسلطية العسكرية للدولة خاصة مع إدخال لفظة "البنيوية" إلى مختلف مجالات الحياة[1]. هذه الإضرابات التي عبرت عن أزمة المجتمع البرجوازي والليبرالية، تركت أثرا عميقا في البنية الثقافية للمجتمع، كان من نتائجها تراجع المد البنيوي، لحساب الانفتاح على حرية التأويل والقراءة.

[1]- تيري إيجلتون: مقدمة في نظرية الأدب، نرجمة أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة 1991، ص 171

وإذا قلنا "أن أعمال بارت الأخيرة مثلت شكلا شخصيا من الميل إلى الآداب الجميلة، "لم تتبخر فيها المزاعم العلمية القديمة وحسب، وإنما اليسارية أيضا، والعداء السياسي للبرجوازية"[1]. يعني هذا أن بارت في المرحلة ما بعد البنيوية تخلى عن حلم العلمية الذي طرحه في كتاباته الأولى خاصة كتاب نقد وحقيقة، كما أنه تحول من ناقد إلى كاتب ومبدع حر، تخلص في نهاية هذه المرحلة من صرامة المفاهيم التي حكمت المسار البنيوي لديه.

ويقيم محمد عزام في الدراسة التي نشرها حول مسار الكتابة لدى بارت خصائص المرحلة الأخيرة من مسار الكتابة والنقد لدى رولان بارت بالقول: "هي المرحلة الأخيرة من النقد البارتي، حيث وجد نفسه أكبر من المناهج النقدية التي تجاوزها، بعد أن خلّف على كل منها بصماته الشخصية، وترك لخياله العنان ليحلّق في فضاء (منهج نقدي حر) يؤكد فيه إرادته في الوصول إلى مرحلة الأديب، حيث لايظل النقد خطاباً حول خطاب، وليس تعليقاً حول النّص المقروء، وإنما يصبح النقد إبداعاً جديداً لنصّ جديد، يوازي النّص المقروء، لايشرحه أو يفسره، ويتجاوز فيه الناقد ذاته إشارة حرّة، يملؤها بدالّ عائم لايُحدّ بمدلول. ولهذا جاءت كتابات بارت النقدية، في مرحلته الأخيرة، إبداعاً نصّياً، مثلما هي أعمال نقدية وتنظيرية، وشملت مسائل الفكر المعاصر، ليس في الأدب وحده، وإنما أيضاً في السوسيولوجيا والسيميولوجيا والثقافة بشكل عام"[2].

لقد تحول بارت، في هذه المرحلة، إلى النصوص ومتعتها. وكان ذلك بمثابة انصراف عن السياسة، فإخفاق إضرابات الطلاب في ماي 1968 في

[1]- ليونارد جاكسون: بؤس البنيوية ، ص 195.
[2]- محمد عزام: النقد الحر عند رولان بارت، الموقف الأدبي، ص 104.

فرنسا -كما أشرنا سابقا-، أحدث انقسامات حادة بين الفئات التي أسهمت في الثورة والاحتجاج، أعقبها يأس وشعور بعدم جدوى العمل السياسي، الشيء الذي دفع المفكرين والأدباء والمثقفين عموما إلى الانسحاب نحو مساعٍ أكاديمية، وأنشطة أدبية. واتجه بارت نحو النصوص ولذّتها، وعالج قضية تحرّر القارئ والناقد.

لقد كان بارت، في بداية السبعينيات، قطب مجموعة مجلة تل كل Tel quel التي تحوّلت ثورتها الثقافية الماويّة إلى اهتمام بتفاعل النصوص وقوة اللغة، بعد أن آمنت بضرورة التركيز على اللغة لإعادة خلقها، وتحرير قوتها الفاعلة في تشكيل طليعة ثقافية تسعى إلى تغيير المجتمع. وتتمثل هذه المجموعة بمثقفي اليسار الراديكالي الملتزم بالفعل السياسي: جوليا كريستيفا وفيليب سولرز وغيرهما. في حين أخذ بارت يتجنّب الالتزام السياسي، وحاول التخلّص من منهجية النقد السيميائي ودلالاته، ليصل إلى النقد الانطباعي، الذي جعله يستغرق في متعته لذيّة خاصة، بعد أن تحرّر من المناهج النقدية اليسارية، والسارترية، والماركسية، والتحليل النفسي، من أجل أن ينغمس في اللغة وحدها. ويستخرج المحتوى اللاواعي من اللغة الواعية، ويخلق لغات شارحة لفصول جديدة في لذته النصية، مستمتعا بالقراءة على نحو يغدو معه النص موضع لذته ومنطلقاً لتأملاته[1]

[1]- محمد عزام: النقد الحر عند رولان بارت

III-1- أس/زد والتحول إلى التحليل النصي

يجمع كل الباحثين والدارسين لتراث بارت النقدي، على أن التحول الكبير لدى بارت بدأ مع محاضراته التي ألقاها سنتي 1968 و 1969 عن قصة **سارازين لبلزاك** ونشرها في كتابه **أس/زد S/Z**، الصادر سنة 1970، هذا الكتاب الذي مثل قطيعة مع التحليل البنيوي وإرث **فلاديمير بروب**، والانتقال إلى التحليل النصي مقتربا من أفكار **جوليا كريستيفا** في سيميوتيكي Séméiotiké، و**جاك دريدا** في علم الكتابة De la grammatologie ، لممارسة تحليل جديد هو التفكيك المقطعي للنصوص.

لقد انطلق بارت من مبدأ جديد مناقض للمفاهيم البنيوية للسرد، يقوم على رفض نمطية التحليل السردي، معلنا أن لكل نص سردي بنيته، ولا يمكن إسقاط مقاييس الشكلانية الوظائفية على جميع النصوص الحكائية، لأن النصوص ستفقد اختلافيتها، وتصير نمطا واحدا مكررا ومعادا بطريقة غير مرغوب فيها،يقول بارت:"أن بعض البوذيين يرون العالم أو منظرا طبيعيا بأكمله في حبة فاصوليا، وهو ما أراد المحللون الأوائل للسرد فعله حين نظروا إلى جميع سرود العالم من خلال بنية واحدة "[1]. فالنص الدال حين يجتزئ إلى وحدات ومقاطع قصيرة، تتحطم قوة تماسكه السطحية وامتداده، مما يجعل التحليل صعبا، وهذا ما يُمكِّننا من البحث في بنيته العميقة، والكشف عن

[1] -Roland Barthes; S/Z, page 9.

الإستراتيجية التي تمت الصياغة وفقها[1]. فالقارئ مطالب بتحطيم شبكة النص، وإتاحة المجال لتفكيك وحداته التي تمكنه بعد ذلك من الانطلاق في القراءة بصورة تعارض الطريقة الكلاسيكية المدرسية؛ فالنص يعبر باستمرار، وبطرق شتى، عن لانهائية القراءة.

وقد عمد بارت في دراسته لقصة سارازين إلى التحليل الخطي المتتالي للنص، بحيث قسم النص إلى 561 وحدة أو مقطع ، متفاوتة الطول بين جملة ومقطع بأكمله. ودعا هذه المقاطع؛ **الوحدات القرائية** Lexis، كما أنه استند في هذه المنهجية التفكيكية لنص القصة على ضوابط محددة هي شيفرات القراءة التي من خلالها تتم مقاربة النص، وهذه الشيفرات هي[2]:

1ـ **الشيفرة التأويلية** Le code hérmeneutique ويعني بها الشيقرة المعنية بخلق اشكالية او تأزم داخل الوحدات البنائية للحدث، أو داخل سلسلة الانظمة المكونة لمنحى تعبيري يتوفر بالنتيجة على خلق تشويق يتبعه انكشاف. فهذه الشيفرة تمنح القدرة على ادارة الفعل وإنتاجه من قبل الشخصيات، وتكثيفه ودفعه الى تراكمية تقود الى تازم لا يمكن تجاوزه في داخل وحداته الانتاجية.

2ـ **الشيفرة الدلالية** Le code Sémantique يعني بها رولان بارت الشيفرات المعالجة للثيمات او الموضوعات أو البنيات الثيمية. وهي الأكثر إمساكا بالمعنى، لأنها لا تعنى بالدال الظاهري، بقدر ما تكون معنية في البحث عن مضامين جانبية. فهي ملازمة للحدث وفق تدليل معين، يعكس للوهلة الاولى

---

[1] - Roland Barthes; S/Z, page 21

[2] Roland Barthes; S/Z page 25.

زمنيا وقوعه، إلا انها تكشف عن دال مفهوماتي جديد بعد الانتقال الى احداث اخرى.

3ــ الشيفرة الرمزية: Le code symbolique وان ظهرت بصورة لايمكن الفصل بينها وبين الشيفرة الدلالية، الا انها الشكل التجميعي لقصدية الشيفرة الدالة، والذي يظهر مهيمنا وبصيغ متعددة في مستوى النص بأكمله. ان مفهوم الدال المهيمن تكشف عنه التجميعات والاشكال المتكررة بانتظام وبصيغ في النص. مما يولد في النهاية الشكل المسيطر والمهيمن. أو المعاني الخفية كما يسميها رولان بارت.

إن الشيفرتين الرمزية والدلالية متلازمتان من حيث المعنى، فالاولى تشكل المحتوى ، فيما تشكل الثانية الشكل المتوفر على الدوال والرموز والشفرات. فإذا كان مفهوم ما دالا مهيمنا سائدا فقد يظهر في صيغ متعددة في حبكة النص،

اما الشيفرة الحدثية التوقعية: Le code proaeirétique فهي شيفرات احتمالية توقعية لا تجانب ماهية الحدث، الا انها تعتمد على وعي القارىء في تحديد تنامي الحدث. كما تشكل تراكما في المعنى ربما ليست بالطريقة المؤدية الى الاحداث الرئيسية. لذلك فهي تجريبية وغير جديرة في ان نمضي في تحليلها ابعد من ذلك. أي أن تتالي الأحداث بجانب تلك الانعطافات التوقعية بسبب ارتباط شيفرة الدلالة بالشفرات التخمينية.

فالشفرات الدالة لا تسمح بذلك حيث ستقود الى خلق تعددية في مستويات انجاز المعني تمتاز بالتضاد الآني تاركة لوظيفة الشفرة التخمينية تحقيق ما يدعوه بارت اللذة التي يولدها النص.

5ـ **الشيفرة الحضارية** Le code culturel وهي الصوت الجمعي او المنهج المقاوم داخل النص، الذي يحقق انفلاته من خلفية وسياق القيود التي تفرضها على مداه القواعد العرفية للبحث التاريخي والنقد. ان الشفرة الحضارية يمكن ان تدل، او تكشف عما يسعى الخطاب الى قوله. أي أنها تحرر الشيفرات آنفة الذكر، من الارتباط الوثيق بالفكرة الاساس، لتجعل منه ذو اتجاهات اخرى.

إن بارت يحل النص محل مؤلفه، ويسقط عنه صفة القدسية والتملك، فهو فضاء لغوي يعبر عن لانهائية موضوعاتية[1]، يتحرك في التاريخ وبه عند كل صورة ذهنية واداة تعبيرية. إن تفكيك النص كفيل بولادة النص الرديف، فليس من الضروري اعتماد الفعل القرائي المباشر، بل الفعل القرائي التفكيكي التحليلي وهو الكفيل بذلك. "فالشيفرات الخمس، تشكل ما يشبه الشبكة، المكان المشترك الذي يمر عبره النص كله. أو بالأحرى يصبح نصا بعد العبور منه"[2]. إن كتاب **أس/زد** يضع القارئ المحلل، على طريق إمكانية كتابة نص انطلاقاً من نص آخر، ويكون النص المنتَج دائماً مختلفاً عما سبقه. ولم يعد النص المنتج مصدر اهتمام بارت، بل النص المتوقع إنتاجه من قبل القارئ، والذي يحتوي على بذور مستقبل الكتابة.

---

[1] -Arnaud de Lacroix : Barthes, page 82.
[2] - Roland Barthes; S/Z page 27

وقد أضاف بارت في 1978، خلال الندوة التي نظمت حول كتاب أس/زد، شيفرة سادسة هي شيفرة "الثقة"[1]، "حيث وجد بارت نفسه مضطرا لإبراز شيفرة سادسة ضرورية لقراءة نص تقليدي مثل **سارازين** أي متعدد بشكل معتدل: ترتبط المسالة بشيفرة الثقة، التي تخول للكاتب تقديم عرضه على اعتبار أنه شيء واقعي. وعندما تحكي شخصية ما قصة مثلا، تجد نفسها هارج التخييل، طالما أنها كاتبة هذه القصة، إنها تصير واقعية" .

إن الانجاز الذي صنعه بارت في كتابه، هو تأسيسه للتعدد الذي يرى بأنه أساس الكتابة الأدبية. فتعدد الشيفرات يؤدي لتعدد القراءات، وكل شيفرة تمثل نصا مختلفا، لأنها تقارب النص من موقع مختلف عن الشيفرة الأخرى. فيصبح النص الواحد تشكيلا من شبكة من النصوص، وهو ما يعارض التصور النمطي الأحادي للنموذج البنيوي للتحليل.

III-2- امبراطورية العلامات والنظام الرمزي الثقافي

يمثل كتاب "**امبراطورية العلامات**" الصادر عام **1970 L'Empire des signes**[2] دخول بارت مرحلة جديدة، إذ إنه يعبر عن فكر ومنهج جديدين. وهناك عنصران في الكتاب أضفيا على بارت إحساساً بالارتياح في أثناء الكتابة وهما اليابان بمساحته الجغرافية، ودلالات البلد وطبيعته وثقافته. ولم يعد الأمر كما في المرحلة السابقة عملية تطبيق نظريات الآخرين بل تقديم الدلالات من نص

[1]- فانسون جوف: رولان بارت والأدب، ص 45.
[2] Roland Barthes : L'empire des signes,Flammarion, coll champs, Paris 1980,

أدبي يعبر عن إحساس الكاتب بالسعادة في أثناء ممارسته الكتابة. إن **كتاب إمبراطورية العلامات** ، هو عمل بارت الأول غير المقيد بمشروع نقدي تحليلي.

لقد كتب بارت الكتاب ، بعد رحلة قادته إلى اليابان في عام 1966، لكنه لم يعكف على استرجاع انطباعاته عن البلد والثقافة إلا في العام 1968.وحاول من خلال كتابه أن يتصدى لكتابة التعليق ، عن بلد يغص بالرموز، المتداولة في مختلف مجالات الحياة اليومية، العامة منها والخاصة. فعبر ست وعشرين مقطعاً طويلاً، يتأمل بارت في كل واحد منها ملمحاً معيناً من ملامح الحضارة اليابانية؛ المسرح، الوجوه، اللباس والأطعمة، الهايكو[1]، آلات الثقب، المعمار المتبع في البناء، سلوكات الأفراد في التعامل، في دقة التحية المتميزة المعبرة عن الاحترام[2]. في كل هذا وجد بارت نظاما رمزيا مختلفا عن النمط المتبع في المجتمعات الغربية. لقد كان بارت غارقاً في استيهام حضارة ميثولوجية سعيدة هي اليابان، حيث تحوّلت الجنسانية السعيدة إلى مبدأ عامّ للتحرّر السعيد الذي يشمل الشعب بأسره والنظام النَصّي كاملا.

لقد وجد أمامه في الحياة اليومية موضوعات ومشروعات، كانت تتطلب كتابة تتسم بالخفة والنشاط، أو بتعبير أدق ميثولوجيات سعيدة للحضارة ومعتقدات زن[3] ZEN ، خلافاً للميثولوجيات الأوربية. إن الاشكال والأجساد

---

[1] -**هايكو** أو **هائيكو** باليابانية俳句 :هو نوع من الشعر الياباني، يحاول شاعر الهايكو، من خلال ألفاظ بسيطة التعبير عن مشاعر جياشة أوأحاسيس عميقة. تتألف أشعار الهايكو من بيت واحد فقط، مكون من سبعة عشر مقطعا صوتيا (باليابانية)، وتكتب عادة في ثلاثة أسطر (خمسة، سبعة ثم خمسة).**نقلا عن ويكيبيديا الموسوعة الحرة.**http://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%87%D8%A7%D9%8A%D9%83%D9%88

[2] - Roland Barthes : L’empire des signes, page 86

[3] **زِنْ** باليابانية禅 :هي طائفة من الماهايانا البوذية يابانية، تفرعت عن فرقة" تشان "البوذية الصينية، يطلق اللفظ أيضا على مذهب هذه الطائفة. يتميز أتباع هذا المذهب بممارسة التأمل في وضعية الجلوس- زازن كما يشتهرون بكثرة تداولهم للأقوال المأثورة والعِبر كوآن.يرجع أصل كلمة زن إلى النُطق باليابانية للحرف الصيني "تشان(禪/禅 = chán) "، وهذه الكلمة الأخيرة هي نفسها ترجمة للكلمة السنسكريتية" ذيانا " وتعني استغراق التفكير أو التأمل (التعبد المطلق بالمعنى الحرفي). تهدف تعاليم مذهب زن العودة إلى الأصول الأولى للبوذية، وخوض التجربة

والعلامات ترسم الخطوط العامة ليوتوبيا بارت ، حيث تفرغ الأشكال من المعني ويكون كل شيء سطحياً، فحقيقة الأشياء في وجودها وليس في تعبيرها[1]. وهذا المنحى يجعل بارت يكتشف ماكان يدعوه "**أخلاق الشكل**"، في مقابل أخلاق المضمون التي تبناها سارتر، إن المهيمن الأساس في امبراطورية العلامات، هو الدال.

إن بارت كان على وعي بنوع الانتهاك الذي يرتكبه والذي يتمثل في إضفائه طابعاً من المثالية علي اليابان، في الوقت الذي كان فيه أصدقاؤه من جماعة تل كل يشجعون ماوتسي تونج والثورة الثقافية الصينية. ومهما يكن من أمر حقيقتها، فإن اليابان وضعت بارت في موقع الكتابة en situation d'écriture [2]. إن بارت يؤكد في نظام الموضة على إعطاء قوة للدلالة التعبيرية للعلامات في ارتباطها بالواقع، خارج المواضعات اللغوية المحدودة. فالعلامات تخلق هذا الفضاء المختلف الذي يوحي بالنقاء والحكمة والسعادة.

III-3- الذات الكاتبة، و ممارسة الكتابة المقطعية

تمثل مقولة الذات الكاتبة، أو كتابة الذات مرحلة من مسار رولان بارت الذي ميز جملة من كتاباته، التي تشمل ساد فورييه لويولا ولذة النص ومقاطع من خطاب عاشق، ورولان بارت بقلم رولان بارت. وتتواتر ضمن هذه

الشخصية التي عاشها بوذا التاريخيتكتسي وضعية الجلوس أهمية خاصة لدي أتباع هذا المذهب، فعن طريق اتباع هذه الوضعية توَصدَل بوذا إلى حالة الاستنارة أو اليقظة.(**نقلا عن ويكيبيديا الموسوعة الحرة**)http://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B2%D9%86

[1] - Roland Barthes : L'empire des signes, page 101

[2]- جوناتان كيلر :أقنعة رولان بارت، ترجمة السيد إمام.
http://www.alimbaratur.com/index.php?option=com_content&view=article&id=1195

المؤلفات جملة من النقاط التي تعبر عن تحول جديد في رؤية الكتابة، والتفاعل مع النص. فبارت في هذه الكتب اهتم بما يسمى الكتابة المقطعية، التي شكلت ظاهرة في هذه الكتب. وقد خصصت دراسات عدة لمتابعتها منها دراسة الباحثة **جينات ميشو** في كتابها "قراءة المقطع، التحول ونظرية القراءة لدى بارت" الصادر في مونتريال عام 1989. كما أن هذه الكتب انتبهت لكتابة اللذة وللخصوصيات المتصلة بتعدد المفاهيم وتعدد القراءات. واكتشاف أنماط وأنساق جديدة للكتابة.

III-4- ساد وفورييه ولويولا، اختراق النسق

في مقدمة كتابه **ساد وفورييه ولويولا** 1971 Sade, Fourier, Loyola أشار بارت مباشرة إلى أهمية لذة ممارسة الكتابة. و اهتمامه الملحوظ بمفهوم النص الذي ينطوي على لذة الكتابة، وعلى حضور شخصية الكاتب في كتابته وأهمية تعدد المعاني.كما أعاد بارت طرح قضية الأسلوب، الذي رأى فيه لغة تنفلت من المؤثرات السوسيولوجية والاقتصادية.

ففي دراسة بارت عن "ساد، فورييه، لويولا" Sade, Fourier, Loyola. وجد في هؤلاء الكتاب الثلاثة عنصرا مشتركا، هو الكتابة، على الرغم من إختلاف إديولوجياتهم، حيث يمثل **ساد** السادية le sadisme نسبة إلى اسمه، وهي إنحراف في الغريزة الجنسية، بنى عليه معظم رواياته. أما **فورييه** فقد كان يحاول تحقيق تناغم كوني من خلال فلسفة خاصة أراد بها تنسيق كل الموجودات. في حين كان إينياس لويولا Ignace Loyola اليسوعي، يدعو إلى ممارسة تمارين روحية

للتقرب من الله." فهؤلاء، لا يصنعون اللوائح، ولكنهم يعطون أدوات منضبطة بغية الوصول إلى غاية. وإننا لنرى أن **ساد** قد أعطى بالطريقة نفسها قواعد اللذة، كما أعطى **فورييه** قواعد السعادة، **ولويولا** قواعد التواصل الرباني"[1].

وقد قام كل منهم حسب رأي بارت بتأسيس لغة خاصة به، مما جعله يسميهم بـــ "logothètes".هذا المصطلح المركب من عبارتين في الاغريقية هما (logo) ويعني الكلام أو الخطاب، و(tête) التي تعني الرأس، وهو ما يمثل الفكر والذاكرة واللغة لدى الإنسان[2]. كما يعني مؤسس اللغة. ومؤسس اللغة **logothète** عند **بارت** لا يتوقف على امتلاك الكاتب لأسلوب خاص في الكتابة، بل هو الذي يمتلكـــ إضافة إلى ذلك، نظرة خاصة إلى العالم، مما يمكنه من أن ينشئ علاقات جديدة بين الأشياء، وبمعنى آخر، إنه ذلك الذي يمارس الخرق من خلال إنتاج النص. تجاوز النمطية السائدة عبر تأسيس لغة جديدة. وهذا يتم عن طريق جملة من العمليات[3] التي يرى بارت أن كلا من "**ساد**" و "**فورييه**" و"**لويولا**" قاموا بها وهي:

1-عملية الإعتزال **Opération d'isolement** ، وتتم عبر ابتعاد الكاتب عن ضجيج اللغة المستعملة Usée، وبناء عالم خاص يغلق فيه على الكائنات التي يختلقها.ولحصول ذلك فإن" لويولا تقاعد، وساد اعتزل في قصور مغلقة، وفورييه أقام في مكتبات خاصة[4].

---

[1]- رولان بارت: ريخت والخطاب، هسهسة اللغة، ص307.

[2] - le petit robert, tête, logo.

[3] - Roland Barthes : Sade, Fourier, Loyola, coll. Tel- Quel, Seuil, Paris 1971, p 8 – 9 – 10 .

[4] -Arnaud de la croix :Barthes, page 83

2-عملية التمفصل والتوليف **Opération d'articulation** وهذه العملية تعني التأليف الذي يحققه الكاتب بين نظرته التمفصلية للأشياء، وعبر التوليف بين الرموز المتميزة والمختلفة ،وبين قواعد اللغة والتركيب في عملية الإبداع. **فـــوريية** أحصي 1820 نزوة قارة وثابتة لدى الانسان، أما **ساد** فقد اقام قواعد وقوانين للمتعة، أما **لويولا** فقد فكك الجسم البشري إلى معاني مختلفة. و عملية التوليف التي قام بها الثلاثة، هي التي صارت هواجس لديهم فيما بعد.

3-عملية الضبط Opération **d'ordonnancement** والمقصود من هذه العملية، ليس هو ذلك الذي يفرضه التنظيم ومنطق القواعدRèglementer ، وإنما هو ذلك الضبط **Régler** الذي يعمل على تحقيق اللذة[1].

4-عملية المسرحة Opération de théâtralisation تقوم هذه العملية على لا محدودية اللغة. ويتسنى للكاتب على هذا الأساس، تأسيس لغة جديدة، من خلال القضاء على منطق الاستقرار الذي يحكم وجود الأشياء والعلاقات. وإنتاج علاقات جديدة تقوم على التجاوز والاختراق، مما يحقق لصوته نبرة خاصة تميزه عن نبرة أصوات الآخرين. ويكون ذلك عبر إلغاء التعارض التقليدي القائم بين الشكل والمضمون. وعبر تلاشي لانهائي لمؤلف المشاهد الثابتة[2]. مما يسمح ببروز نص دال مفتوح على كل الممكنات، نص لا تحكمه قيمة مركزية ثابتة.

إن اهتمام بارت بالبحث في العناصر المكونة لنصوص الكتاب الثلاثة، إنما يعود لرؤيته الجديدة التي أعطت حرية للكتابة في مواجهة اللغة النمطية.

---

[1] -- Roland Barthes : Sade, Fourier, Loyola, p 9
[2] --- Roland Barthes : Sade, Fourier, Loyola, p 11

وبذلك فهو يتخلى عن الآليات البنيوية للتحليل، ليفسح المجال أمام الممكن في الابداع والكتابة. ويصنع التفرد في الكتابة . فحين يتكلم عن **ساد** يقول:" إن السادية تتضد بفوضى أسفار، سرقات، جرائم قتل، عروض فلسفية، مشاهد جنسية، هروبات، روايات ثانوية، برامج عربدة، أوصاف آلات.."[1].وهذه الظاهرة في الكتابة هي التي تحول إليها بارت، لأنها خارج النمطية ولا تحتكم للضوابط المتداولة في الكتابة. فهي كتابة متحررة من قمع اللغة، بل وحتى اللغة صارت متحررة ومنفتحة وغامضة.

و بتركيز بارت على الجزئيات في حياة الشخصيات المدروسة، أسيس لصيغة جديدة في كتابة السيرة، من خلال ما يمكن أن نسميه الوحدات السيرية الأساسية والذي يدعوها "**Biographèmes**"، على شاكلة المصطلحات اللسانية مثل؛ المونيم، والمرفيم، أي الوحدات الأولية للمعنى أو للتركيب. **فالبيوغرافيم**، هو الذي يجب أن يكون أساس كتابة السيرة، إنه الحياة المختصرة في التفاصيل. فالسيرة لا يجب النظر إليها بالمنظور الكلاسيكي، فهي ليست سرد أحداث ووقائع بقدر ما هي **وحدات سيرية** تمكننا من تحديد الملامح العامة في حياة الشخصية.

وهذه الملامح قد تتقاطع مع ملامح شخصيات أخرى في الحياة. يقول بارت:" لو كنت كاتبا متوفى، كنت سأتمنى أن تختصر حياتي من طرف كاتب سيرة ودي، يتناول التركيز في بعض التفاصيل، في بعض أذواقي، في بعض التأملات، ولنقل ملامح سيردانية Biographèmes أو **بيوغرافيمات** تتميز

[1] - Roland Barthes : Sade, Fourier, Loyola, coll. Tel- Quel, Seuil, Paris 1971, p.144

بالحركية. ويمكنها أن ترتحل خارج المصائر وتأتي لتلامس كما الذرات الأبيقورية، أجسادا في المستقبل تعرف نفس التشتت"[1]. إن بارت أضاف تحولا جديدا، طرح فيه بديلا للكتابة السيرية، والسيرذاتية الكلاسيكية، وهذا من خلال تأكيده على قوة الجزئيات والتفاصيل، والحميميات المنتقاة من حياة الكتاب. في إقامة القطيعة بين السرد السيري والتاريخ. وهذا حتى لا تتماهى السيرة بالحقيقة العامة وتلغى الخصوصيات الفردية للأفراد.

فالكتابة الوضعية، لا تعترف بما هو ذاتي، بل تعمل على تقديم الكتاب والشخصيات المتحدث عنها، على أساس أنها جزء من الحياة، لكن الحقيقة أن تفاصيل الحياة لدى هؤلاء هي التي تبين خصوصيتهم. وقد طرح بارت في كتاب ساد فورييه لويولا، إرهاصات التحول الذي نجده في كتبه اللاحقة لا سيما نظرته لكتابة السيرة الذاتية، أو موقفه من تفاعل الكتابة مع عنصر المتعة واللذة حيث رأى في النص عنصر لذة وإنفاق بلا مقابل[2].

III-5- رولان بارت بقلم رولان بارت أو كتابة الذات

في كتاب رولان بارت بقلم رولان بارت[3] Roland Barthes par Roland Barthes

عبّر بارت عن استقلالية تفكيره وخروجه عن التأثير المباشر للاتجاهات الفكرية العامة. وعمل على التأسيس لصيغة جديدة في الكتابة البيوغرافية والسيرية،

---

[1] - Roland Barthes : Sade, Fourier, Loyola,p 1045
[2] - Roland Barthes : Sade, Fourier, Loyola,p 12.
[3] - Roland Barthes par Roland Barthes,écrivains de toujours,Seuil ,Paris 1975.

التي لا تستند كما هو معهود في السيرة على سرد مسار الحياة. بطريقة كرونولوجية، بل اعتمد طريقة تتبع تسلسل الحروف الهجائية. وقد ضمن بارت هذه السيرة الذاتية autobiographie أو الصورة أو الذاتية autoportrait الحديث عن أعماله، وعن حياته الثقافية، دون أن يهمل تخصيص مجال هام لطفولته وبعض الملامح الشخصية في حياته.

ومثلت صيغة الكتابة المتشظية أو المقطعية حضورا متميزا، قصد من خلاله الكاتب خلق مقطعية في نظام التفكير الكلي. كما أنه يسهم في إحداث قطيعة في السرد الوقائعي المتسلسل الذي يسعى بارت لمناقضته في الأعمال السيرذاتية. فخصائص الكتابة المقطعية، هي إمكانية تقديم وتأخير المقاطع، لأن كل مقطع مستقل، وهوما يتيح حرية القراءة.

لقد أحدث بارت خلخلة وتحولا في كتابة جنس السيرة، من خلال الدمج والتوليف بين عناصر متعددة. فهو إلى يداخل بين صور أفراد عائلته، وبين صور الأماكن وبين النصوص المكتوبة وبين اللوحات والرسوم الكاريكاتورية المرصودة دون رابط . باستثناء صورة الأم التي افتتح بها كتابه والتي جاءت في الصفحة الأولى بعد الغلاف، ولعلها تعكس التعلق الشديد بأمه التي رعته في اليتم.

كما وظف بارت في كتاب سيرته الذاتية، صيغة مفارقة مع كتاب السيرة الآخرين، حيث نجده تارة يوظف ضمير المتكلم، وتارة أخرى ضمير الغائب، ثم ينتقل إلى صيغة أخرى تتمثل في استعمال حرفي RB. وهذا الاستعمال لا يتم

وفق منهجية مضبوطة بل تتداخل الصيغ في التتالي أو التعاقب. فعلى سبيل المثال نجده في خلال ستة مقاطع يغير الصيغة التي يتحدث بها ثلاث مرات:

مقطع عندما كنت ألعب بالقضبان ضمير المتكلم Quand je jouais aux barres

مقطع أسماء الأعلام، بضمير الغائب Noms propres

مقطع انتقادات بريخت لـــ RB[1]

إن التنوع الصيغي يمثل بالنسبة لبارت فضاء للحرية والتعدد والانعتاق من هيمنة التسلسل التاريخي والنمطية، ويفتح أمامه مجالا لمحاورة الذات والآخر، وبالتالي إقامة نمط من الكتابة السيرذاتية المختلفة والمنفتحة. كتابة لاتبنى على التأمل بل على مواجهة الواقع.

III-6- مقاطع من خطاب عاشق،فسيفساء كتابة الحب

يتألف كتاب_مقاطع من خطاب عاشق Fragments d'un discours 1977 amoureux من أجزاء نصية صورت أحاديث المحبين وأفكارهم وحللتها. وقد بناه بارت وفق منهجية تقوم على مرتكزات ثلاث هي؛ الصور والنظام والمراجع. ويمضي تصور "بارت" للكتابة في ذلك الاتجاه، ويصل إلى مداه، حيث ينبني النص كفسيفساء من الاستشهادات المعبر عنها في شكل مقاطع. والمقطع بهذا المفهوم يصبح مضادا للخطاب المألوف.

إن الكتابة المقطعية ظهرت لدى بارت مع **لذة النص** ثم تتالت وتوالت استعمالاتها لتصبح نمطا للكتابة هو "المقطع - الشكل"، أو كتابة الشكل المقطعي.

---

[1] - Roland Barthes par Roland Barthes, p 55-57

وتمت صياغة المقاطع بصور مختلفة، وتم تثبيتها بصورة تامة في **مقاطع من خطاب عاشق**. ولعله من الممكن القول أن الكتابة المقطعية اخترقت كل كتابات رولان بارت. ومثلت شكلا جديدا من **القراءة** التي تعتمد على الاختلاف وانعدام الرؤية الكلية.

في كتاب مقاطع من خطاب عاشق: يتم في ما يقارب المائة مقطع اعتماد تعدد المداخل، العناوين، الأطر، الاهداءات، ليفسح المجال أمام خيال القارئ، ويحرره من تقاليد السرد المتصل بالسيرة فبارت يمارس كتابة تلغي الخطاب السيري[1]. كما تنفي الأشكال الكلية. وكما هو معلن عنه في العنوان، فالكتاب مجموعة مقاطع تنهل من مصادر مختلفة، فمنها نصوص بعض الفلاسفة والكتاب، القدماء منهم والمحدثين مثل نصوص منها كتاب الوليمة لـــ**أفلاطون** وأيضا كتب للفيلسوف الألماني الشهير **فر يدريك نيتشة** صاحب كتاب **هكذا تكلم زرادشت**، وأيضا كتاب **آلام فرتر** للشاعر الألماني الكبير **غوته** ومؤلفات المتصوفة كأعمال **روسبرك**، و**جان دي لاكروا** ، فضلا عن مطالعاته في المذاهب البوذية من **تاو** Tao و **زن** Zen، وكتب التحليل النفسي وعلم النفس الفرويدي ، و**فينيكوت** و**بيتلهم**، و**ديدرو**، **بلزاك**، **بروست**، و**فلوبير**، **رونسار**، **هولدرلان**، و**ابن حزم الأندلسي** وغيرهم. وهناك التجارب الحية من حياة أصدقاء بارت[2]، بالإضافة لتجارب من حياته الخاصة. أما الصيغة التركيبة لمادة الكتاب، فتقوم على تنظيم المقاطع النصية حسب عناوين خاصة واردة هي

---

[1] Ginette Michaud, **Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes,** Hurtubise HMH Montréal, 1989,p 321 .

[2] - Roland Barthes : Fragment d'un discours amoureux, coll. « tel quel, Seuil, Paris, 1977, p 7. »

أيضا حسب ترتيب الحروف الأبجدية، مع إشارة صريحة إلى الكتاب الذين يتم ذكر نصوصهم.

فبالنسبة لأصدقائه اكتفى **بارت** بذكر الحروف الأولى من أسمائهم Les initiales. فقد اعتمد **بارت** على التسمية من جهة، وعلى الترتيب الأبجدي من جهة أخرى. وهكذا يبدو ذلك التنظيم اعتباطيا غير دال. فالكتاب بهذا يخالف الطرق التقليدية المعتمدة في التبويب، لأنه لا ينتظم إلى أجزاء وفصول، بل يتألف مما يسميه **بارت** صورFigures ، وهذه الصور وردت منفصلة عن بعضها البعض. وحملت عناوين تتناول البحث في حقيقة مشاعر المحبين والعشاق. ومن أمثلة هذه المقاطع الصور؛ الغياب، الانتظار، الوله المفاجئ، الألم، التماهي، أحبك، **الجسد، القلب، لماذا،** الحنان، الانتحار. ومع هذا فإن بارت يقوم يؤكد على أن نص **مقاطع من خطاب عاشق**، ليس تحليلا نفسيا للحب، وليس تاريخا له، ولا هو قصة حب. إنما : "يسمح بقراءة موقع كلام: موقع شخص ما يتحدث في نفسه، يحب اتجاه الآخر الشيء المحبوبobjet aimé"[1]

إن نص **مقاطع من خطاب عاشق** يتحدد، من خلال ما قام بارت بجمعه من روائع الأدب العالمي والفن من مصادر متنوعة، يونانية ولاتينية وهنغارية وألمانية واسبانية وانجليزية وحتى إسلامية(ابن حزم الأندلسي في كتابه طوق الحمامة)[2]. وقام ببناء توليف بين نصوص مختلفة ثقافيا، تجمع بينها موضوعة الحب والعشق وحالاتهما. مستندا في ذلك إلى مشاهير العشاق وكتاب العشق في العالم. وقد أقام بارت فسيفساء إبداعية من خلال جمعه ضمن مقاطع الكتاب بين

---

[1] -Roland Barthes : Fragment d'un discours amoureux,, p 147.
[2] - Roland Barthes : Fragment d'un discours amoureux, p 205.

المصنفات الأدبية، والفنون الأخرى كالرسم في لوحات "غروز"، **وفريدريش** Friedrich، والموسيقى في معزوفات **شوبار**Shubert، و **رافيل**Ravel، **و فاغنر** Wagner، **ودبوسي** Debussy ، والسينما في أعمال **بازوليني** Pazolini وغيرهم.

لقد جسد بارت في كتابه تعميقا لسيرورة القطيعة مع الصرامة المنهجية، لحساب التوجه الذاتي الذي يغوص في ذات الفرد، ليكشف حالات البوح والانطلاق في كتابة تحاكي الذات وتقرأ اللغة بمنطق التجاوز.

III-7 - الغرفة النيرة والبحث في بلاغة الصورة

ختم بارت مشواره بكتاب **الغرفة النيرة** أو **المضيئة**[1] La chambre claire الذي صدر سنة 1980، والكتاب عبارة عن ملاحظات بشأن الصورة الفوتوغرافية، وكيفيات تلقيها، والقواعد المتحكمة في التواصل مع الصور الفوتوغرافية.وكتاب الغرفة المنيرة كتب بصيغة سردية روائية، وينقسم فعليا إلى قسمين، القسم الأول يتناول فيه الحديث عن الصورة وفلسفتها، وطرائق تأثيرها في المتلقي. أما القسم الثاني يركز فيه بارت على الحديث عن أمه من خلال الصور التي يعرضها. ان الصور الفوتوغرافية يحسب بارت، يمكن ان تُفهم

[1]- ظهرت مترجمة بصيغة **العلبة النيرة** ترجمة إدريس قري و مراجعة محمد بكري , مطبعة دار وليلي للنشر , مراكش 1988.، وترجمة **الغرفة المضيئة** لهالة نمر، ومراجعة أنور مغيث، المشروع القومي للترجمة القاهرة.

تبعاً لثلاث وجهات نظر هي: وجهة نظر **المصور**Opératoire، وجهة نظر **المشاهد** Spectator أي الشخص الذي ينظر الى الصورة بعد إنجازها وأخيراً وجهة نظر **الطيف** Spectrum اي الكائن او الشخص الموجود في الصورة. وهنا يلفت بارت نظرنا الى ان كلمة طيف، هي كلمة لها في الأصل اللاتيني علاقة مزدوجة بالموت من ناحية، وبفن الفرجة من ناحية أخرى Spectacle[1] .

إن الصورة بحسب بارت تعيد إنتاج ماحدث مرة واحدة بصورة بصفة لانهائية، فهي من هذه الناحية تخترق الزمن. وعلاقة الصورة مع الزمن، تتمثل في تجسيد الحضور والغياب في نفس الوقت؛ فالمرجع référent قائم في الصورة لكنه غائب في الواقع. إن الصور الفوتوغرافية مرتبطة ارتباطا وثيقا بالزمن، لكونها تجسد لحظتين مختلفتين متمايزتين هما الماضي المطلق والمستقبل. فالماضي هو زمن التقاط الصورة أو زمن "اللقطة"، أما المستقبل فهو زمن الموت، هذا إذا كان الأمر يتعلق بصورة تذكارية لشخص فارق الحياة، ويشير بارت هنا إلى الصور التذكارية لأشخاص نرتبط بهم بصورة حميمة، مثلما يتحدث هو عن صور أمه. فالصورة بحسب بارت تجمع بين بعدين هما الحب والموت[2]. والصورة تحيلنا دائما إلى الماضي، إلى الذكرى ، إلى ماكان قد حدث ذات مرة، إلى ما لم يعد له وجود اليوم. غير أن هذا المسار لا يتصل بصورة بسيطة بموضوع الصورة، بل بتفاعلنا مع موضوعها الذي يحدث فينا توترات وانفعالات لا نهائية ، تتجدد كلما اطلعنا عليها مرة أخرى.

[1] ـ ابراهيم العريس:الغرفة المضيئة لرولان بارت:الصورة تقنياً وعاطفيا http://ph0t0j0urnal.wordpress.com/2010/05/03/550/

[2] -margherita leoni-figini ;la photographie une écriture du vacillement,http:/www.centrepompidou.fr/education/ens-barthes.html

والعلاقة الأساسية التي تربطنا بالصور، هي ذلك القدر الذي تتركه فينا من أثر، وهذا الأثر يتغير تبعا لمبدا الرغية، لأن قراءة الصورة لا يمكن إخضاعها لضوابط منفصلة عن التواصل الذاتي.

ويشير بارت إلى أن هناك حالتان من التفاعل مع الصورة الفوتوغرافية هما:

الستوديوم Studium، والبونكتومPunctum . فالستوديوم هو ما يدركه المتلقي بألفة كافية وفق معرفته و ثقافته، أي ما يذهب إليه و يبحث عنه داخل الحقل أكان مؤسلبا حتى هذا القدر أو ذاك، وبعبارة أخرى هو الاهتمام الذي يكون للمتلقي لصورة ما، تبغا لميوله ورغباته المرتبطة بالقيم الثقافية أو الاجتماعية أو السياسية التي يتعايش معها. أما البونكتوم فهو الشيء الذي ينطلق من المشهد كسهم ويأتي ليخترق إحساس المتلقي. و تحيل الكلمة إلى نوع من الجرح والى فكرة التنقيط. انه الوخزة و الندبة و اللطخة الصغيرة التي تأتي لتمزيق الستوديوم. فالوخز في صورة هو جزئية تجذب إليها، وتؤثر في المتلقي[1]. والبونكتوم هو الأساس في قراءة الصورة لأنه يتصل بالبعد الذاتي التأويلي قي صورة من الصور.ومن هذا المنطلق يمكننا أن نرى صورا كثيرة لا تثير انتباهنا لأنها خالية من البونكتوم، المحفز للانتباه والاهتمام.

إن التفاعل بين الستوديوم والبونكتوم هو الذي يحدد قراءة بارت للصور الفوتوغرافية المختلفة. فيدرج بارت صور التحقيق الصحفي ضمن تلك الصور التي تحتوي على الستوديوم لكنها خالية من الوخز. فهذه الصور قد تحدث

[1] - henry peyre :la chambre claie, notes de lecture, fevrier 2003, page 3

صدمة للمتلقي لكنها لا تحدث اضطرابا في نفسيته . وقد تصرخ لكنها لا تجرح. "صور التحقيق الصحفي هذه تستقبل دفعة واحدة وهذا كل ما في الأمر. أتصفحها ولا أختزلها في الذاكرة، لا تفصيل فيها يقبع في زاوية ما، يأتي ليقاطع قراءتي. إنني أهتم بها كما أهتم بالعالم لكني لا أحبها[1] . فهي صور فوتوغرافية أحادية تحول الواقع بواسطة التفخيم إلى صورة أخرى متولدة منه ومشابهة له، لكنها لا تحدث ارتجاجات في هذا التفخيم المتماسك، وهي صور خالية من الثنائية، فقيمتها متداولة ولا تحمل معنى متوازيا مع قيمتها المطبوعة على صفحة الورقة. إلى جانب صور التحقيق الصحفي في الأحادية يصنف بارت الصور الخلاعية العارية على أنها صور أحادية أيضا، ويرى بأنها لا تمثل أي قيمة لكونها تعرض شيئا واحدا فقط.

إن اهتمام بارت بالتصوير الفوتوغرافي، جعل مسار التحول في سياق القراءة النقدية، يعرف تنويعا جديدا يتجاوز فيه الرؤية النقدية الادبية، سواء في تحليل النص أو الخطاب. ويمثل انتقال بارت لمجال الصورة والتصوير الفوتوغرافي، بل و حتى السينمائي، سعيا لمواكبة اهتمام جديد بكل الخطابات اللغوية والبصرية. ويمكن القول بأن بارت في كتابه الغرفة النيرة قد جمع بين جملة من الأشكال الكتابية، هي السرد والسيرة والتحليل الصوري.

فالكتاب يتخذ شكل سرد روائي في الحديث عن الوقائع والأحداث المتصلة باهتمام بارت بالصورة الفوتوغرافية، وفي ذات الوقت فإن بارت يعيد تذكر

[1]- ابراهيم العريس:الغرفة المضيئة لرولان بارت:الصورة تقنياً وعاطفيا http://ph0t0j0urnal.wordpress.com/2010/05/03/550/

جانب من سيرته الشخصية والعائلية مجسدة في استذكار أمة وعلاقته بها، إضافة لتحليله لمبادئ التحليل والتأويل المتصل بالصورة الفوتوغرافية.

الفصل الثالث

قضايا الكتابة والقراءة
عند رولان بارت

I-الكتابة وقضاياها عند رولان بارت

I-1- مفهوم الكتابة

I-2- من الأدب إلى الكتابة

I-3- تمظهر وتشكل الكتابة

I-4- أنواع الكتابة

I-5- الكتابة الملتزمة و"أخلاق الشكل"

I-6- الكتابة والأسطورة

I-7- كتابة النص المفتوح

I-8- الكتابة والإيحاء أو المجاز

I-9- الكتابة والكلام

I-10- الكتابة والمعني

I-11- الكتابة والسيرة الذاتية، أو نقد العقد البيوغرافي

II- القارئ والقراءة عند رولان بارت

II-1- ميلاد القارئ وموت المؤلف

II-2- بين النقد والقراءة

II-3- شروط وقواعد القراءة

II-4- قراءة النص السردي

II- الكتابة وقضاياها عند رولان بارت

I-1- مفهوم الكتابة

يقول رولان بارت "إني أعشق الكتابة في الوقت الذي أعشق فيه الكلام في سياق محدد تماما شديد الخصوصية، وهو ذلك السياق الذي أصنعه لنفسي في حلقة دراسية أو فضاء أعطيه لنفسي.لا أشعر دوما بالراحة عندما يستخدم الكلام ليكرر الكتابة بصورة من الصور لأني حينذاك أشعر بانطباع سيء بأنني غير نافع، الطريقة الفضلى لقول ما أرغب قوله هي أن أكتبه"[1].

إن الكتابة من هذا المنطلق المشار إليه سابقا تغدو استثمارا متجاوزا للغة المتداولة، محكومة بدوافع نفسية وجمالية، تجعل منها هذه الدوافع تشتغل كبنية رمزية، تتجاوز اللغة المتواضعة إلى ماوراء اللغة Métalangage، متجهة في سيرورة تتميز بالنمو المتشابك والمعقد؛ وبالتالي يمكن التمييز بين الكتابة والكلام من حيث علاقة كل واحد منهما باللغة؛ فالكتابة "تبدو دائما رمزية منكفئة، متجهة نحو منحدر سري للغة، بينما الكلام لا يعدو كونه ديمومة من الإشارات الفارغة التي تكون حركتها وحدها ذات دلالة. إن كل كلام ينحصر في هذا الاستهلاك للكلمات، وفي هذا الزبد المحمول دائما إلا أبعد"[(2)].

إن الكتابة لغة من حيث كونها تمثل صورة للتاريخ الإنساني، غير أنها من جهة الحضور الفعلي تعد نقطة التلاقي بين اللغة والأسلوب، اللذين يكوّنان الامتداد الطبيعي للحضور الإنساني عبر تاريخه الطويل؛ فاللغة والأسلوب

[1]- فخري صالح: النقد والمجتمع حوار مع رولان بارت وآخرون ، دار الفارس للنشر، ط1 عمان 1995 |،ص 18

[2] - رولان بارت :الدرجة الصفر للكتابة،ترجمة محمد برادة،الشركة المغربية للناشرين المتحدين،ط3، الرباط 1985، ص 41.

يتشكلان عبر مراحل مجتمعية متعددة، تُكسبهما البعد الجمالي والروحي، وتعامل الكاتب مع اللغة والأسلوب مقيد بسياقهما التاريخي.

وفِعل الكتابة يبقى محدودا في نقطة التقاطع بين المكون اللغوي وجماليات الصياغة، وهي معطيات قبلية سابقة عن الكاتب، الذي يبقى مجاله محدودا في المستوى الشكلي للاختيار من سياقات التاريخ اللغوي والأسلوبي، لتحقيق ذلك التواصل الجمالي مع المجتمع. إن "أفقية اللغة وعمودية الأسلوب يرسمان للكاتب طبيعة ما، لأنه لا يختار أيا منهما.. يوجد بين اللغة والأسلوب مكان لواقع شكلي آخر هو الكتابة..اللغة والأسلوب قوتان عمياوان، والكتابة فعل للتضامن التاريخي.. اللغة والأسلوب شيئان والكتابة وظيفة إنها العلاقة بين الإبداع والمجتمع"[1].

كما أن البحث الجديد عن شكل متميز للكتابة رهين بخصوصية التاريخ الثقافي الآني، وديمومة الشكل الكتابي تتآكل بفعل هيمنة الإرث المتراكم لأشكال الكتابية، وللنزعة المتجددة للتجاوز. "إن اختيار كتابة وتحمل مسؤوليتها يحددان حرية. ليس باستطاعة الكاتب أن يختار كتابة وسط نوع من المستودع اللازمني. فهناك تاريخ للكتابة. تظل الكتابة ممتلئة بتاريخ استعمالها، فالكلمات لها ذاكرة ثانية تمتد بغموض وسط دلالات جديدة، والكتابة تدقيقا هي تلك التسوية مابين حرية وذكرى، هي تلك الحرية المتذكرة بقوة، والتي ليست حرية إلا في إشارة الاختيار"[2] .

[1] - رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة، ص:37

[2] - المرجع السابق، ص:39.

إن الكتابة هي دائما سعي للرد على الأدب القديم وتهديمه، لفتح نوافذ جديدة على الأدب ذاته. فقيمة الأشكال الأدبية الكلاسيكية، تسكن العمق التاريخي للكتابة. غير أنها تبقى محاورة للأشكال الجديدة، استنادا لأفق التطور الدائم الذي يشكل هاجسا حيويا للكتابة، وبالتالي فإن مسعى الكتابة هو إعطاء وجه آخر للعالم"[1]. غير أن الأساس الذي ينبني فوقه هذا البعد التغييري، والذي يعطي للكتابة أفقها الجديد هو تجاوز "الناسخ" Scripteur، الذي يؤلف بين مجموعة من السياقات والصيغ والأساليب المحكومة بالتاريخ. لأننا كما يقول بارت في مقالة هسهسة اللغة "نعرف أنه ينبغي لكي نعيد للكتابة مستقبلها، علينا أن نقلب الأسطورة. فميلاد القارئ ثمنه موت المؤلف"[2]. إن حقيقة المؤلف في عملية الكتابة محدودة جدا، فهو يستطيع فقط أن يتبع لمحات خارجية مسبقة لا داخلية جديدة يفرزها من أعماقه خلال الكتابة نفسها، إن ما يفعله هو مجرد عملية خلط للكتابات الموجودة بالفعل، وليس ابتكارا كاملا وابتداعا خالصا[3].

I -2- من الأدب إلى الكتابة

يقول رولان بارت:" ليست الكتابة هي الأدب، فالأدب مطرود من الشكل إنه لم يعد سوى مقولة. صار الأدب سخرية واللغة تشكل هذه التجربة العميقة، أو على الأصح أعيد الأدب هنا بكيفية واضحة إلى إشكالية اللغة ن وفعلا إنه لم يعد يستطع أن يكون سوى ذلك"[4].انطلاقا من هذا الحكم نجد أن للفظة **الأدب**

---

[1]- Roland Barthes; Sur Racine, éditions du seuil, Collection Points, Paris 1970, page 7

[2] - فإنسان جوف :الأدب عند رولان بارت، ترجمة عبد الرحمان بوعلي،دار الحوار ط1، اللاذقية 2004، ص 129.

[3]- نيكولاس رزيرج: تحولات ما بعد الحداثة، ترجمة وتقديم ناجي رشوان، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2002، ص 39.

[4] - رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة ، ص 98.

العديد من الدلالات، يصعب معها الضبط والتخصيص، لأن للفظة ذاكرة دلالية معقدة، ومثقلة بميراث استعمالاتها القديمة. ظهرت لهذا كله حاجة ملحة إلى إيجاد مصطلح بديل بغية إزالة كل غموض. وهذا هو المنطلق الذي سيكون مشروع **بارت** الذي سيعيد النظر في مفهوم الأدب، ولكن من خلال طرح إشكالية الكتابة. الكتابة التي لن تكون حبيسة مفهوم ضيق، بل ستتعدد مفاهيمها. إن **بارت** يطرح مصطلح الكتابة بدل الحديث عن الأدب، وهذا منذ كتابه الأول، لأن الأدب من حيث مصطلح حديث النشأة في رأيه، لم يظهر إلا منذ أواخر القرن الثامن عشر، بعد أن حل محل مفهوم الفنون الأدبية، والفنون الجميلة. ويعني هذا أن مفهوم الأدب، كان شديد الاتساع، كثير التطور عبر التاريخ[1]. فبارت بطرحه توظيف مصطلح **الكتابة** بدلا من مصطلح **الأدب** يطمح إلى الوصول إلى فهم دقيق لطبيعة الأدب. وطبيعة الموضوع الأدبي قائمة على أساس الكتابة بمعنى أن الموضوع الأدبي هو موضوع مكتوب. إن مصطلح **الكتابة** يسمح بفتح المجال أمام فنون القول المختلفة، ذلك بأن التعيين القائم على الحدود التخيلية هو تضييق لمفهوم الأدب. ولهذا كله، فضل **بارت** استخدام مصطلح "**الكتابة**"، ليعيد من خلاله النظر في مفهوم الأدب.

أن بارت أعاد طرح إشكالية الأدب من خلال طرح إشكالية الكتابة، وهو في محاولته تلك، كان يسعى لأن يعيد النظر في طبيعة الأدب و وظيفته. و إذا نظر إلى الأدب في غالب الأحيان من زاوية الفصل بين مضمون و شكله، فإن النظرة المتميزة التي نظر بها **بارت** إلى الأدب، قد وضعته في إطار شروط

[1]- رولان بارت: درس السيميولوجيا، ترجمة: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1986، ص34.

الكتابة، و في طليعتها نوعية الوعي الذي يتحكم في ولادة العمل الأدبي. و يدل هذا على رفض **بارت** استخدام مصطلح الأدب، و حبه الشديد لكلمة الكتابة، وتفضيلها للحديث عن النصوص الأدبية. وإذا وجدناه يحول السير في الوجهة نفسها التي سار فيها الفلاسفة و النقاد قديما، أي البحث في مفهوم الأدب ووظيفته، فإننا نرى أن ذلك الجهد الذي بذله، لم يكن سوى علامة في طريق معرفة أسرار الإبداع الأدبي.

و قد أعاد من أجل تحديد أدق و أشمل للكتابة، بعض المفاهيم مثل اللغة الأسلوب، و هي مباحث قديمة استغرقت من الباحثين ما استغرقت منذ عهد إثارتها. و قد تبين أن الكتابة لدى بارت هي نقطة التقاطع بين اللغة من حيث هي إرث جماعي، بين الأسلوب من حيث هو وحده دالة فردية الكاتب وخصوصيته. و قد انتهى إلى إمكانية رصد مختلف الإديولوجيات التي تتجلى في الكتابة.

I -3- تمظهر وتشكل الكتابة

تعرض **بارت** في كتاب الدرجة الصفر للكتابة، لتحليل الأدب الفرنسي الكلاسيكي منه والحديث، وحاول تصنيف أنماط الكتابة في فترات تاريخية مختلفة. ولقد اعتمد من أجل بلوغ هدفه على ثلاثة مصطلحات إجرائية أعاد تحديدها من جديد وهي: اللغة و الأسلوب والكتابة.

فاللغة: مجموعة من التعليمات المشتركة بين كل الكتاب في فترة ما، معنى ذلك، لأن اللغة مثل الطبيعة تمر عبر كلام الكاتب بدون أن تعطيه، مع

ذلك، أي شكل ... (إنها) ملك مشاع بين الناس لا بين الكتاب"[1]. ويعني هذا الكلام أن اللغة عند بارت تتصف بسمة التلقائية حيث إنها ليست من نتاج فرد معين، أو زمرة من الأشخاص، وإنما هي وليدة تفاعل إجتماعي، وهي أيضا تكريس لإرادة إجتماعية. فالشخص عندما يقتحم الفضاء الاجتماعي يجد نفسه ماثلا أمام نظام لغوي معمول به داخل تلك البيئة الإجتماعية، فلا يملك عندئذ سوى تلقي ذلك النظام.

أما **الأسلوب** "هو صور، ودفق، وقاموس، تولد كلها من جسم الكاتب وماضيه ثم تصير، شيئا فشيئا، الآليات نفسها لفنه. هكذا تتكون تحت اسم أسلوب لغة مكتفية بذاتها لا تغوص إلا في الميثولوجيا الشخصية والسرية للكاتب"[2].

والكتابة: توجد بين اللغة والاسلوب، فهي "وظيفة: إنها العلاقة بين الإبداع والمجتمع"[3].

إن الشيء الذي يتصل بذاتية الكاتب عند **بارت** هو الأسلوب، فهو يغوص ويتعمق في أغوار الأنا، وينبثق من الأسطورة الشخصية للكاتب. والأسطورة الشخصية للكاتب هي العبارة التي اقتبسها بارت من هي المسليف، ويعني بها استيعاب معطيات الإديولوجيا، ثم صياغتها في نظام خطابي رسمي بحيث تبدو وكأنها حصيلة نضوج الفرد، وليس نضوج المجتمع[4].

---

[1]- رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة: محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، المغرب، ص33.
[2]- رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة ، ص 34.
[3]- رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة ، ص 37.
[4]- فؤاد أبو منصور: النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا، دار الجيل، ط1، بيروت، 1985، ص290.

وما نستنتجه مما سبق هو أن الأسلوب صفة ليست ملازمة للكتابة، حيث يمكن أن توجد في كتابة دون أخرى. وهذه المقاربة لا تختلف عن بعض الآراء القديمة. فقد كان "أفلاطون" ومن تبعه يعتبرون الأسلوب صفة تتوفر في بعض الكتابات، وتفتقدها بعضها الآخر[1]. ويقدم بارت تمثيلا لأطروحته، من خلال الكاتب الفرنسي "اندريه جيد"، الذي يعد حسب رأيه نموذجا للكاتب الذي يفتقر إلى الأسلوب، ذلك بأنه مجرد مقلد لأخلاقية كلاسيكية، بينما الشعراء من أمثال **فيكتور هوغو** Victor Hugo و **آرثر رامبو** Arthur Rimbaud، فإن أعمالهم مشبعة بالأساليب. ويستند هذا الحكم إلى أن هؤلاء الشعراء، أقاموا قطيعة مع الأسلوبية التراثية، ورفضوا كل ما من شأنه أن يتعارض مع طبيعة الشعر مثل: قوانين الذوق الأدبي، وتصنيفات وتقسيمات الأنواع الأدبية، إضافة للمقاييس والتقاليد النقدية الموروثة. إن **بارت** يلح على أهمية الأسلوب في العمل الأدبي، وهو ما يؤدي حتما لتراجع الاهتمام بالمضمون. فالأفكار بحسب **بارت** يمكن تجاوزها بأفكار جديدة، ومن ثم لا تكون قيمة العمل الأدبي، في رسالته بل في نظامه. وهذه الفكرة التي عبر عنها بارت في أول كتاب له هي التي ستحكم رؤيته بارت في أعماله اللاحقة.

و يوجد بين اللغة والأسلوب واقع شكلي، هو **الكتابة** التي هي نقطة التقاطع بين محور اللغة وبين محور الأسلوب. وبذلك تمارس الكتابة فاعلية جماعية، وتمتاح من الروح الجماعية بمجرد أنها تستخدم اللغة، لكنها في الوقت نفسه تدخل اللغة في بنى جديدة، تكتسب فيها دورا، وفاعلية، ودلالات جديدة.

---

[1]- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1984، ص158.

ويراجع بارت في مرحلة لاحقة موقفه من العلاقة القائمة بين اللغة والاسلوب والكتابة فيقول: "هناك مرحلة عارضت فيها بين الاسلوب والكتابة، هي مرحلة الدرجة الصفر للكتابة. لكن جاءت مرحلة طويلة لم أتكلم فيها عن الاسلوب، لأن المفهوم بدا لي خطيرا، لكن منذ حين بدأت التفكير في الأسلوب، إنه بشكل من الأشكال هو بداية الكتابة، ومؤشرا على بداية هيمنة الدال"[1].

I -4- أنواع الكتابة

لتحديد تاريخ الكتابة وتنوعها المتصل بسياقها الاجتماعي والتاريخي، رصد بارت أربع محطات نموذجية أساسية للكتابة في تاريخ الأدب الفرنسي من 1850 إلى 1950 أي خلال مائة سنة. ويمكننا توضيحها كالآتي:

1- الكتابة موضوع لنظرة Objet d'un regard، ويمثل هذا النمط من الكتابة التي" لا تفعل شيئا سوى النظر إلى نفسها"[2] الكاتب"شاتبريان" Chateaubriand.

2- الكتابة موضوع لفعل Objet d'un faire، ويتجسد ذلك عند غوستاف فلوبير" Flaubert. ويبدو أن السبب في عد كتابة "فلوبير" موضوعا للفعل، هو أنه كان يرى أن خلق الجمال هو مهمة الفنان الوحيدة، وواجبه هو الغوص في أعماق اللغة[3].

3- الكتابة موضوع للقتل Objet d'un meurtre، ويتمثل هذا عند الشاعر "مالارميه" لأنه كان يسعى دوما إلى تحطيم قواعد اللغة. ويبدو أن بارت أخذ

---

[1]- رولان بارت: هسهسة اللغة، ص 98.
[2]- رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة، ص30.
[3]- فيكتور برومبير: غوستاف فلوبير، ترجمة: غالية شملي، المؤسسة العربية للدراسات النشر، سلسلة أعلام الفكر المعاصر، ط1، 1978، ص09.

هذه الفكرة من "موريس بلانشو"[1]، صاحب نظرية "مالارمية قاتل اللغة" في دراسة عن الشاعر بعنوان "خطوة متعثرة" نشرها عام 1943.

4- الكتابة موضوع للغياب Objet d'une absence، وهنا تصل الكتابة عند نقطة تحلها الأخيرة، وهذه الكتابة هي كتابة محايدة، وكتابة بيضاء Ecriture Blanche، كما يسميها أيضا "الدرجة الصفر للكتابة" Le degré zéro de l'écriture. إذن فكتابة الغياب أو الكتابة المحايدة أو الكتابة البيضاء أو الدرجة الصفر للكتابة هي أوصاف متعددة لكتابة واحدة.

أ-الدرجة الصفر للكتابة

"**الدرجة الصفر للكتابة**" الصادر عام 1953 Le degré zéro de l'écriture ، هو الكتاب الذي يعد بداية فعلية للتحول في مفهوم الكتابة الأدبية، ومقوماتها، وأنواع الكتابة، الكتابة البيضاء، كتابة الصمت، كتابة الدرجة الصفر، اللغة الأدبية وحقيقتها، الأسلوب وحرية الكاتب، الكتابة وعلاقاتها مع النسق الاجتماعي والسياسي. وهذا الكتاب الذي شق من خلاله **بارت** أفقا جديدا في التفكير الجمالي والأدبي، استمر مثيرا للجدل والاختلاف إلى يومنا هذا، وكانت كل كتاباته اللاحقة بصورة أو بأخرى، تنويعا لا يناقض جوهر الدرجة الصفر للكتابة.

فالجوهر الذي قدمه **بارت** في هذا الكتاب هو الكتابة والاختيار، ففي الحرية يكمن التعدد والاختيار سواء بالنسبة للكاتب أو القارئ، والكتابة تجديد

[1]- هو روائي وناقد فرنسي، ولد عام 1907، كان دائم البحث عن الجديد في الرواية كما في النقد. انتهى إلى أن المجال الأدبي هو مجال الموت

وتنويع داخل الذاكرة الأدبية الكبرى، فمن هنا تنفتح الآفاق أمام خصوصية الكتابة والقراءة والتأويل، ومن هنا تتنوع ممكنات اللغة والأسلوب والدلالة، وتتراجع الهيمنة الطاغية للمؤلف وللتنميط النقدي الأحادي. و"باعتبار الكتابة حرية، فإنها ليست سوى لحظة، لكن هذه اللحظة هي من بين أوضح لحظات التاريخ ما دام التاريخ هو دائما وقبل كل شيء، اختيار وحدود لهذا الاختيار"[1].

كما يمكننا القول بصيغة أخرى إن نظرية **بارت** النقدية تتمحور حول نقطة جوهرية تتصل بالإبداع في مجال اللغة أساسا، وعلى المنظومات الدلالية الفاعلة في الأدب من خلال التركيز على الآلية التي تنتج المعنى، لا على المعنى في ذاته. ولعل الأهمية التي اكتسبتها آراؤه وأفكاره والنقاشات المستفيضة التي تناولت أعماله، تتخذ منشأها من النظرة التي يعطيها لطبيعة اللغة الأدبية، وللغة في حد ذاتها، والتي لم تعد جزءا من علم العلامات[2]، بل هي جوهر كل نظام دلائلي. والنظرة المتفردة للكتابة بوصفها مظهرا ثابتا وقارا، يُعَبِّرُ غرافولوجيًا عن اللغة والأفكار.

ولعل هذه الحقيقة التي خصص لها بارت كتاب الدرجة الصفر للكتابة، هي التي عملت على إظهار حقائق عدة، تتركز في أهمية الكتابة الأدبية، من خلال الأسئلة الجوهرية التي تتعلق بطبيعتها وبخصائصها ومكوناتها، وعلاقتها مع مختلف أنواع النشاط الإبلاغي البشري الأخرى. وكما تقول سوزان سونتاك في كتابها "الكتابة بصدد بارت": "إن الكتابة هي الشيء الذي يتحدث عنه بارت باستمرار. لا أحد على الأرجح منذ فلوبير، فكر بهذا التوهج وهذا الشغف في

[1] - رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط3 الرباط1985، ص 40.
[2] - رولان بارت :مبادئ في علم الأدلة، ترجمة محمد البكري، دار الحوار للنشر والتوزيع ط2، اللاذقية 1987. ص 29.

ماهية الكتابة"[1]. وحقيقة الكتابة بالنسبة لــبارت، لا تمثل واقعا ثابتا طيعا ومتجانسا، يستنسخ باستمرار نفس الأنماط والأشكال والوحدات الأسلوبية. بل هي استثمار للغة، يتم وفق الشروط الاجتماعية والثقافية، ويتسم بالحيوية والحركية الدؤوبة المتمثلة دوما لجوهر الفكرة الأدبية، التي لاتنسجم مع البعد التاريخي للغة كنسق تواصلي، بل تؤسس للشكل الذي يحكمه التحول اللانهائي.

كان لمفهوم "الدرجة الصفر" Degré zéro de l'écriture الذي أخذه بارت عن اللغوي الدانماركي Vigfo Brandal[*] يعين مصطلحا محايدا، غير منعوت. يقول بارت عن الدرجة الصفر للكتابة: "تكون الكتابة في الدرجة "كتابة بدون صيغة" Amodal[2]. تبنى هذه الكتابة على نظام رمزي دلالي إشاري، يجعلها تبتعد عن التوصيل المباشر للمعاني "الكتابة في درجة الصفر هي في العمق كتابة إشارية"[3]. و يتسم هذا الشكل من الكتابة بالحياد والصمت، والتواصل التلقائي مع سيرورة الدال اللغوي، بحيث يصبح من غير الممكن ضبطها بالأشكال التاريخية المتداولة، كما أنها ترتقي عن أشكال الكلام اليومي والتواصل البسيط العادي بين الأفراد. فالكتابة الجديدة كتابة تتموضع وسط الصرخات والأحكام، دون أن تشارك في أي واحدة منها. إنها كتابة بريئة، وهي نموذج ألبير كامو في روايته الغريب"[4].

---

[1] - سوزان سونتاك : الكتابة بالذات بصدد بارت، ترجمة محمد سويرتي، إفريقيا الشرق، دت، ص 27.
[*]- Vigfo Brondal : أحد ممثلي مدرسة كوبنهاغن (Copenhaque) اللسانية. ومن أهم مؤلفاته:
Les parties du discours ; études sur les catégories linguistiques. Copenhague, Munskgaard, 1948.

[2]- رولان بارت :الدرجة الصفر للكتابة، ص 91.
[3] - رولان بارت:الدرجة الصفر للكتابة، ص91.
[4] - رولان بارت:الدرجة الصفر للكتابة ، ص92.

إن القيمة الأساسية لكتابة التجاوز، أو الكتابة البديلة، تتأسس على مبدأ تخليص اللغة والأسلوب من هيمنة التقليد الثقافي، وذلك من خلال جعل الكتابة تتعدى كونها وسيلة للتواصل، لتصبح مجالا يحمل ممكنات اللغة. ويعني به الكتابة البريئة الشفافة، المتحررة من هيمنة الطقس الاجتماعي، والتقليد المستهلك للأساليب، والتعابير المحفوظة.

وهذه الكتابة المحايدة غير المقننة، تهيئ لإنتاج نصوص جديدة مختلفة، متعددة ومتنوعة، مفتوحة على التأويل وممكنات القراءة. إن هذه الكتابة تشتغل بمثابة دال غير لغوي، تعزز حضور التوقع، من خلال هجرها للتنميط المتوارث لبلاغة الخطاب المعهودة. إنها تصبح بمثابة كتابة للغة خارج اللغة، بل وضد اللغة، "فالحل هو خلق كتابة بيضاء متحررة من كل عبودية لنظام لغوي ملحوظ"[1].

هذه الكتابة التي تكون معيارا للتمييز بين النص الكلاسيكي وبين النص الحديث، و بين العمل الأدبي والنص. فالنص هو نسيج، لكنه ليس قطعة منتهية وجاهزة يتخفى وراءها المعنى، بل هو نسيج يشتغل ويتنامى عبر التفاعل الأبدي مع المتلقي، فالموضوع في النص يتلاشى عبر الشبكة النسجية، مثلما تتلاشى العنكبوت بفعل إفرازاتها في نسج شبكتها[2].

مما تقدم، نستطيع القول إن "الدرجة الصفر للكتابة" لا يريد بها بارت المعنى الشائع للكلمة، و إنما يقصد بها الموقف الذي يتخذه الكاتب من المواضعات الأدبية بحيث تكون هي الغياب، و لكنه الغياب الذي يصنع المعنى

[1] - رولان بارت:الدرجة الصفر للكتابة ، ص91.

[2]- Roland Barthes, Le plaisir du texte, éditions du seuil, 1973, page 100.

من اللاشيء. إن "الدرجة الصفر" هي اللحظة التي تتحرر فيها الكتابة من المواضعة ومن المكتسب و من الاصطلاحي، و تؤسس لصيغ جديدة.

ب -كتابة المعنى المفقود

لقد وجد **بارت** هذا الفهم، عند الكاتب الفرنسي **البيركامي** Albert Camus في روايته "**الغريب**" التي صدرت لأول مرة عام 1942. إن **البيركامي** يمثل الجيل الذي عاصر ظروف الحرب العالمية الثانية، وهي ظروف قاهرة جعلت الإنسان في أوروبا خصوصا يعيد التفكير في الأفكار والقيم والمبادئ التي اعتاد الناس عليها، لأنه فقد الثقة في جدواها. ولهذا فإن كتابة "**كامي**" تمثل عالما مغايرا كل المغايرة لعالم الكتابات التي كانت مزدهرة من قبل، وذلك بأنه أحل محل المشكلات الاجتماعية والنفسية، المشكلات التي تمس المعنى العميق للوجود.

إن معنى الحياة كان أكثر الأسئلة إلحاحا عند "**كامي**" وأبسط حادثة كانت مشكلة الحياة، وتبريرها. وأصبح كل شيء يفتقر إلى المنطق والترابط. ولعل أبرز خصوصية في رواية الغريب، هي الشعور بالغربة وفقدان المعنى في كل شيء. وهو العنصر المؤثر والفعال في بناء شخصيتها المركزية "**ميرسو**"

Meursault من الداخل ومن الخارج في آن واحد. إن رواية الغريب تمثل الكتابة، التي يكون المعنى فيها مفقودا، لأنها لا تملك في اتصالها بالمجتمع أي نظام من الإشارات الاصطلاحية، و لا أي فكرة مسبقة مشتركة. و لذا فهي دالة على غياب أي تواطؤ أدبي أو أخلاقي، و من ثم، فهي محايدة لا تخدم أي إيديولوجيا.

أن كتابة "كامي" قد جعلت كل همها توظيف المادة المعرفية التي كانت تنطلق من الفلسفة العبث، و من ثم لا ينبغي أن يغيب عنا المضمون الإديولوجي في كتابة اتخذت موقفا عاما من كل القيم السائدة. قد يكون مثل هذا الإحساس وراء قول بارت: "للأسف، ليس هناك ما هو أكثر تحريفا من كتابة بيضاء"[1]. إن بارت هنا يطرح في وقت واحد، المسألة الجمالية و التاريخية، فهو يعد الكتابة التي تمثل الواقعية الاشتراكية شكلا فنيا لا يختلف عن الكتابة البورجوازية لأن المعايير الفنية لم تكن مختلفة عن المعايير البرجوازية. و من ثم، فإن التغيرات السياسية على ضخامتها، لا تفترض بشكل آلي تغيرا في الكتابة حسب رأيه. إن كل انفجار في الكتابة في رأي بارت يكون من صنع الوعي، و لا يكون من صنع الثورة.

كما إن بارت لم يستبعد التاريخ من مشروعه. ففي كتابة "الدرجة الصفر للكتابة" لم يعمل على فصل الأدب عن التاريخ، بل أراد إبراز علاقة الأشكال بالتاريخ و لم يقصد إلى ربط المضامين بالتاريخ و الإديولوجيا. كما ربط تصنيف الكتابات بحركة التاريخ عامة، و بوضعية الكتابة داخل مجتمع خاضع

---

[1]- المرجع السابق، ص 93.

للاستلاب، حيث" يوجد شكل الرسالة الأدبية ذاته في علاقة ما بالتاريخ والمجتمع، ولكن هذه العلاقة خاصة ولا تستعيد بالضرورة اجتماعية وتاريخية المحتويات"[1]. فالكتابة حسب رأي بارت لا يمكنها على الإطلاق أن تفلت من المؤثرات الاجتماعية والتاريخية، غير أن هذه المؤثرات تتصل بصورة أساسية بالأشكال وليس بالمضامين. وإذا ما كان هناك مأزق للكتابة يرتبط بحالة الاستلاب، فإن ذلك يكون مرتبطا بالحالة التي يكون عليها مجتمع من المجتمعات، وإذا كان هناك مأزق للكتابة فهو مأزق المجتمع نفسه[2]. والاتصال والترابط القائم في هذا المستوى بين المجتمع والفنان يجعل من هذا الأخير مقيدا بمجموعة من الشروط الموضوعية التي تنتقل للكتابة ذاتها فيصبح الفنان خاضعا بدوره للاستلاب الاجتماعي.

و إذا كانت رواية "الغريب" تمثل نموذجا لدرجة الصفر فهناك كتابة من نوع آخر تشبه هذه الكتابة ، هي الكتابة الصحفية في رأي **بارت** .و يبدو أن السبب في هذا التشبيه هو كون الصحافة تمثل شكلا أدبيا أقل أناقة و أكثر دقة. و هي تطرح بعض المشكلات شأن الكتابة في الدرجة الصفر، بيد أن الفرق واضح: فالمشكلة في الحالة الأولى هي مشكلة إصلاح و حركة في الرأي العام، و هي في الثانية تتناول الشرط الإنساني في مجموعه.

وهذا هو الذي جعل **بارت** يعد الكتابة في الدرجة الصفر "كتابة بريئة innocente. كما لاحظ في جانب آخر. أنها تلتقي مع الكتابة الكلاسيكية في نقطة كعينة هي الاحتفال بالشكل. و هذه النقطة تمثل عنصر الالتقاء و التقاطع في

---

[1]- فانسان جوف: رولان بارت والأدب، ترجمة محمد سويرتي، افريقيا الشرق،1994ص 32

[2]- بارت: الدرجة الصفر للكتابة، ص 101.

الوقت نفسه. إن الشكل عند الكلاسيكيين هو أداة لخدمة الإديولوجيا المنتصرة، في حين أنه في الدرجة الصفر هو صيغة لوضعية جديدة للكاتب. تكون لهذا، الكتابة في الدرجة الصفر مثل الكتابة الكلاسيكية "**أداتية**" دون أن يعني ذلك اللجوء إلى الأناقة و التزيين مثل الكتابة الكلاسيكية، لأنها تريد أن تتخلى عن كل المقاييس الموروثة و المقررة التي تنحدر من التاريخ، و تكون حاملة لبعض قيمه.

إن الكاتب وهو منغلق قي " كيف تكتب الكتابة"، لا يستطيع أن ينتج سوى علامات فارغة، تاركا للآخرين مهمة ملئها، إن مهمته هي أن يبني الدلالة تقنيا دون أن يعلق الوصف. "أن يخلق نظاما بقوانينه الداخلية المنتظمة فيه homéostatique، أي نظاما من العلامات من طراز مرجعي خاص، لعبة دالة في المدلول وفي حركة واحدة موضوعة ...إن الأدب يصبح عندئذ حقيقة وعطاء أصيلا للعالم القائم على اللغة وحدها"[1]. فكتابة المعنى المفقود هي كتابة تشتغل على اللغة ن وتترك المجال مفتوحا امام المتلقى لتحويلها وفق الوجهة التي يرغبها.

ج-كتابة النص الكتابي والقرائي

يميز بارت بين شكلين من الكتابة، الكتابة المنشودة هي تلك التي تمنحنا النص "**الكتابي**" أو النص الذي يمكن أن يكتب Scriptible[2]، أي النص المفتوح الذي يجد القارئ نفسه أمامه مضطرا عند قراءته، إلى إعادة إنتاجه، وإعادة

---

[1] - ستيفن نورندابل لوند: مغامرة الدال، قراءة لرولان بارت، ترجمة أحمد المديني، ص 51

[2] - Roland Barthes; S/Z essais, éditions du seuil, Collection tel quel, Paris 1970, page 11

كتابته، حتى يتمكن من التواصل معه. فهذه الكتابة ضد الكسل الذهني، والارتخاء الفكري، إنها كتابة ذات حضور أبدي متجددة بتجدد القارئ، الذي يقرأ ويفسر ويفكك الرموز والإشارات، ويمارس عملية التأويل الدائم. فهذا النص ليس مجموعة محدودة من الدلالات، بل هو مجرة من الإشارات، نص بلا بداية؛ والتأويل لا يعني أن نعطي للنص معنى، بل أن نبحث عن تعدديته الممكنة،"فهذا النص ليس مجموعة محدودة من الدلالات بل هو مجرة من الإشارات، نص بلا بداية؛ والتأويل لا يعني أن نعطي للنص معنى ، بل أن نبحث عن تعدديته الممكنة"[1].

إن هذا النوع من النصوص، أو **كتابة القراءة**[2] هو ضد الجمود الفكري والتحجر الذهني ؛ فهو متحرر من كل قيد ، تتجدد فيه المعاني والتأويلات باختلاف القراء فهي تتجاوز الزمان والسكون. فكل قارئ يمارس عملية إنتاجية في تعامله مع هكذا نصوص ما الدلالات التي يحويها مثل هذا النص فهي غير محدودة تحكمها التعددية. ويرى صاحب نظرية الأدب تيري ايغلتون أن من بين النصوص السالبة للأنظار هي القابلة للكتابة؛ أي التي تترك مجالا للقارئ كي يمارس عمله وقراءته على النص الأدبي ليضرج بذلك من الدور السلبي إلى الإيجابي. وهنا يأخذ مكان المنتج بدل المستهلك، إضافة إلى أن هذا النص لا يقبل بأحادية المعنى، ولا بمدلولات ثابتة مستقرة؛ إنه يؤمن فقط بتعددية الدلالات وحركيتها ولا يمكن على مستويات هذه النصوص بالأقل أو الأكثر أهمية . ويخلص **تيري ايغلتون** إلى أن هذا النص هو نص حداثي

[1]- عمر عيلان : في مناهج تحليل الخطاب السردي ، ص 53

[2]- رولان بارت:هسهسة اللغة، ص 39.

Moderniste[1].وهنا حكم نقدي صريح بأفضلية مثل هذه النصوص عن غيرها ، لأنها تسمح بإنتاجية المعنى، كما أنها تسمح بالكشف عن عوالم النصوص وتكشف خباياها فكلما تعددت القراءات ، كلما تعددت الدلالات وكل قارئ يعيد كتابة هذا النص من خلال قراءته له .

ويعد **جون ستروك** في كتابه البنيوية وما بعدها أن النص المكتوب هو نص يسمح بالإنتاج بدل الاستهلاك من قبل القارئ يقول: " هذه النصوص تستكتب أو هي 'قابلة للكتابة' لأن القارئ يعيد كتابتها ــ أثناء قراءته لها، وذلك لأنه قبل إغراء محاكاة الطريقة التي كتب بها النص في المرة الأولى في ذهنه ، والنصوص تستكتب بطبيعتها"[2].

يعيدنا هذا الرأي النقدي إلى المؤسسة الكتابية، والتي تفترض أن القارئ عالم بقواعد وقوانين وأعراف النوع الأدبي الذي ينتمي إليه النص، كما ان استعمال الكاتب لمصطلح إغراء هو تأكيد على أن النص يتميز بقوة سلب القراء إضافة إلى أنه اعتبر قابلية النصوص للكتابة أمر طبيعي وتجري عليه العادة. بينما يضع كتاب دليل الناقد الأدبي سمات للنص المكتوب والذي يسميه بالنص المفتوح أو ما بعد الحداثي نجملها فيما يلي:[3]

1/ هو نص يسمح بعملية الإنتاج وليس مادة قابلة للاستهلاك، إضافة إلى تميزه بالحيوية .

2/ هو نص متجاوز لأعراف النوع الأدبي .

3/ تشبث النص بالدال مما يسمح بفتح باب التأويلات والقراءات التي لا تنتهي.

---

[1] -تيري ايغلتون : نظرية الأدب ، ص 235 - 236

[2] - جون ستروك : البنيوية وما بعدها ،تر،محمد عصفور، ص 99

[3] - ميجان الرويلي وسعد البازعي:دليل الناقد الأدبي،ص274-275

4/ هو نص يجد من لمعنى مقصدا وغاية ن كما أنه يحوي إحالات وصدى أصوات مختلفة ومن ثقافات مختلفة.

5/ تلغى مكانة المؤلف وملكيته للنص ويصبح هو الآخر قارئا.

6/ يعيد القارئ إنتاج هذا النص وكلما تعددت القراءة أعيد إنتاج هذا النص وهذه العملية تجعلنا نفكر بأنه هناك نوع من المشاركة والفاعلية المسبقة بين كل من القارئ و الكاتب .

7/ يؤدي هذا النص إلى طوباوية مغرية، ومتعة جنسية .

أما كتابة **النص القرائي** أو القابل للقراءة Lisible، فإنها تميز الأدب الكلاسيكي الذي يتفق فيه الكاتب والقارئ في مجموع الأساليب والأدوات الجمالية. يستهلكه القارئ ولا ينتجه ليتواصل معه[1]، لأنه نص مسيج، مغلق بمنظومة محددة سلفا، غير قابل للإنتاج مجددا، ولا يقبل القراءة المتعددة المفتوحة. لأنها تعتمد أساسا على ما يشترك فيه الكاتب و القارئ، ومن ثم فالمعنى متجمد نسبيا ومغلق.

إنه نص قابل للقراءة ووظيفتنا في مثل هذا النص وهو القراءة فحسب دون إعادة كتابة هذه الأعمال، أين نقرأ العمل الأدبي من بدايته إلى نهايته بكون هذا الأخير يرسم هدفا محددا يسعى إلى الوصول إليه[2]. ترسم النصوص أهدافا معينة يتم الوصول إليها بتتبع هذا النص من بدايته إلى نهايته ، وفي النص المقروء يتبع هذا المسار دون أية محاولة لفك مغاليقه، والبحث عن دلالاته.

---

[1]- عمر عيلان : في مناهج الخطاب السردي ، ص 53

[2]- جون ستروك : البنيوية وما بعدها ،تر، محمد عصفور،ص، 100

ويشبه **بارت** هذا النص بالنص الكلاسيكي ذلك أنه يحوي سماته، فهو إذن يتسم بسمات النص الحداثي، وفيه يأخذ القارئ الدور السلبي أي الاستهلاكي، وهو في استهلاكه هنا يكون إنسانا جادا جامد عقيم يستقبل الرسالة ويدرك فحواها فحسب؛ بينما يأخذ المؤلف دور الممثل المقدم للواقع الحقيقي والنص الكلاسيكي يأخذ سمات نظرية النقد وأعرافها النابعة من نظرية المحاكاة والتعبيرية[1]. وبهذا يأخذ القارئ في مثل هذا النص دورا سلبيا وعقيما، أين يكتفي باستقبال النص، والدلالات في مثل هذه النصوص تظل مغلقة، ويمكننا الحكم على هذا النص بالموت لأن الخلود محكوم بتعددية المعاني التي تعطي النص مركبة وحياة جديدة مع كل قراءة، وهنا تبقى منقوشة في الذاكرة، أم النص المقروء يجمد بمجرد الانتهاء من القراءة .

لقد ميز بارت في حديثه عن الكتابة بين النص المكتوب والنص المقروء وتمييزه هذا يشابه ما يذهب إليه المنظور الاقتصادي في مسألة المنتج والمستهلك[2].وإذا أردنا أن نناقش مسألة الإنتاج والاستهلاك، فعلينا أن ننظر إلى القارئ فحسب وعمله على النص، فكلما كان القارئ إيجابيا تعددت المعاني والتأويلات والدلالات وهنا يكون منتجا، وكلما التزم القارئ بالسلبية والجمود واكتفى بالقراءة كان مستهلكا من الدرجة الأولى."فالنص المكتوب يجبر القارئ على المشاركة في الكتابة والتورط فيها.. على أن يضطلع بالوظيفة الإبداعية التي بقيت حكرا على سواه، ولا يبقى في دائرة الاستهلاك"[3].

)[1]- جون ستروك : البنيوية وما بعدها ، ص 274

[2]- جون ستروك : البنيوية وما بعدها ، ص 53

[3] - السيد إبراهيم: نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة القصة، دار قباء للطباعة والنشر، ط1 القاهرة 1998، ص 213.

إن الكتابة عند **بارت** بهذا المعنى صارت فعلا إنتاجيا للقارئ، بعد أن مات المؤلف، ولم يعد هو أصل النص، والسلطة الوحيدة القادرة على تفسيره. إنه وسيط بين النصوص السابقة واللاحقة، وكتابته هي كتابة داخل الكتابة ولغة مأخوذة من المخزون اللغوي الواسع، "فالنص ليس سطرا من الكلمات، ينتج عنه معنى أحادي..ولكنه فضاء لأبعاد متعددة تتزاوج فيها كتابات مختلفة وتتنازع، دون أن يكون أي منها أصليا، فالنص ناتج عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة"[1]. فالنص الذي ينتجه القارئ، هو النص "الكتابي" المنفتح على التعدد القرائي، القائم على تجاوز الدلالات الثابتة والسطحية، والمتشكل من تقاطعات الثقافة الإنسانية الشاملة للأبعاد المختلفة للوجود الإنساني، وبالتالي فهو غير خاضع للبيوغرافيا الشخصية للمؤلف ولا لخصوصيته النفسية؛ "إن النص مصنوع من كتابات مضاعفة، وهو نتيجة لثقافات متعددة، تدخل كلها بعضها مع بعض في حوار، ومحاكاة ساخرة وتعارض. ولكن ثمة مكان تجتمع فيه هذه التعددية، وهذا المكان ليس الكاتب..إنه القارئ. .فالقارئ إنسي من غير تاريخ. إنه فقط ذلك الشخص الذي يجمع في حقل واحد كل الآثار التي تتكون الكتابة منها"[2].

و لقد كان طبيعيا في ظل هذه الرؤية، أن يطرح "بارت" مفهوما جديدا للنص، هو ما سماه بالنص المتلقى le recevable، و هو النص الذي يتم تلقيه"مثل نار، مخدر، اختلال غامض"[3].

<u>I -5- الكتابة الملتزمة و"أخلاق الشكل"</u>

[1] - رولان بارت: موت المؤلف،مقال ضمن كتاب نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي. مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب سوريا 1994، ص 21.
[2] - رولان بارت: موت المؤلف ، ص 24.
[3] - Roland Barthes par Roland Barthes , p 122.

حظي الالتزام باهتمام كبير مع ظهور مذهب الواقعية الاشتراكية الذي يستند على الفلسفة الماركسية، و يجعل أساس الإبداع الفني إدراك الفنان للحقيقة الموضوعية، والمبدع مدعو للمساهمة بعمله الأدبي في بناء المجتمع، و يعمل الالتزام بوصفه داعما للحركية الثقافية، اتي تمثل مستوى من مستويات البنية الفوقية، المتفاعلة مع معركة الصراع الطبقي، للدفاع عن القيم الاشتراكية مثلما هو الشأن لصراع الطبقي في الحياة اليومية.

و الالتزام في مذهب الواقعية الاشتراكية هو دعوة سياسية تفرض على الأدب أن يرتبط بالجماهير، محركا للكفاح، و محطما لمعاقل البرجوازية. أما الفلسفة الوجودية، فإنها تدعو إلى الالتزام غير أنها تميز فيه بين الأدب و بقية الفنون التي يعرفها الإنسان مثل الموسيقى و الرسم، كما أنها تقيم تفرقة أخرى حيث ترى أن النثر هو مجال الالتزام. أما الشعر، فهو خارج عن دائرة ذلك المجال. فسارتر يرى في الأشكال التعبيرية الفنية مثل الموسيقى والرسم والنحت والشعر، أشكالا لا يمكن أن يطالها الالتزام مثلما هو الشأن بالنسبة للكتابة النثرية[1]. و من ثم يكون عمل الكاتب هو الكشف عن المواقف قصد التغيير. ويغدو الالتزام ضرورة وجودية لابد منها في الحياة. بما أن الإنسان يكون دائما في موقف ما، فلا يمكنه إلا أن يلتزم في سبيل الوصول إلى هدفه الذي نفسه به، ويقصر إنتاجه عليه.

[1]- جان بول سارتر: ما الأدب؟،ص ص1.

إن الكاتب بهذا المعنى، هو صاحب رسالة لا يسمح لأدبه أن يحيد عنها، أو أن يتجاوزها. و هذا يحمل في مضمونه الاعتراف بوظيفة الأدب، و تأثير العميق في المجتمع. غير أن الالتزام الذي يتحدث عنه **بارت** هو"التزام الشكل"؛ لأنه يرى الكتابة قيمة شكلية، و على الكاتب أن يختار المجال الاجتماعي الذي يقرر أن يموضع لغته فيه. وتكون الكتابة من ثم هي **أخلاق الشكل**، بمعنى أن المستوى الأول و الأخير للمسؤولية الأدبية هو الشكل[1].

لقد اتضح، من خلال ما سبق، أن الكتابة لدى بارت، تقع في نقطة التقاطع بين اللغة و الأسلوب. و يعني هذا أنه في جوهر الكتابة تكمن ثنائية، تمنح الكتابة علاقتها بالحرية من جهة، و بالالتزام من جهة أخرى، وهي مسؤولية تجعل الكاتب "يلتزم" في العالم بدرب المعنى Le chemin du sens[2]. فالكاتب إذ يحيا إيحاءاته الخاصة، و يقدم إنتاجه وليس عليه إلا مسؤولية الخلق الأدبي.

و إذا كان الالتزام يعني تقيد الأدباء في أعمالهم بأفكار كعينة، يلتزمون بالتعبير عنها، و الدعوة إليها، فإن الالتزام عند بارت كان التزاما شكليا بمعنى حرية الكاتب في المجال الاجتماعي الذي بموضع فيه لغته الإبداعية، و التمسك بذلك، مما يوجب عنده أخلاقا معينة هي أخلاق الشكل. و بناء عليه لا يتجاوز الالتزام العلاقة التي تربط المبدع بصيغة إبداعه، مما يجنب النظر إلى العمل الأدبي على أساس ما فيه من إيديولوجيا الجماعة التي ينشأ فيها، و يعمل لخدمتها. و لا يمكن أمام هذا اللجوء إلى تحليل العمل الأدبي، ناظرين إلى مؤلفه باعتباره وسيطا اجتماعيا لا يحق له الخروج عن مواضعات مجتمعه.

---

[1]- المصدر نفسه، ص 98.

[2] - Roland Barthes : Essais critiques, Seuil, Paris, 1964, p .219.

مما سبق، يتضح أن الالتزام لدى بارت ليس هو موقف الكاتب حيال قضية ما، وإنما هو نوع من ممارسة الكتابة ذاتها. و تكون الكتابة، بهذا الفهم، مجالا يمكن بواسطته رصد تطور وعي المجتمع، و تحليل تجلي الإديولوجيا؛ ذلك بأن كل نظام، حسب رأيه، يملك كتابة خاصة به، تشمل كينونة السلة من جهة، ومظهرها من جهة أخرى، و يسعى من خلالها إلى نشر أفكاره و مبادئه في المجتمع[1]. و إذا كان الالتزام عند الوجوديين أو عند الماركسيين يمنح صاحبه يقينا أخلاقيا لمعرفة الأشياء معرفة موضوعية، و يؤدي به إلى أن يهب نفسه لخدمة فكرة، أو لنشر مبدأ. فإنه عند **بارت** يجعل الكاتب يلتزم بما يسميه **أخلاق الشكل**، بمعنى أن معرفة الكاتب و نظريته لا تتجاوز فنته، و من ثم لا بد أن يجد نفسه ملتزما بما يفرضه عليه الشكل الفني الذي يتبناه في عمله.

ولعل هذا الموقف البارتي، نابع من اعتقاده بأنه لا يوجد موقف لدى الإنسان بصفة عامة، يمكن وسمه باللاالتزام. بمعنى أن الإنسان في حياته و فنه بغض النظر عن الرؤية التي تحكم التزامه شرط الهدف المنشود. و من جهة أخرى نسجل بأن جوهر اهتمام **بارت** بالشكل، يكمن في تجاوز مفهوم البلاغة القديم، الذي يعد الشكل مجرد زخرف يضاف إلى الكلام، فليس للشكل وجود مستقل عن معنى لاحق، كما أنه ليس للمعنى كيان مستقل. بل هناك نوع من التداخل. هكذا لا ينفصل اهتمام الكاتب بفنه عند **بارت** عن البحث في معنى الأشياء. ولعل في هذا ما يفسر تعريف **بارت** للكاتب بأنه مفكر جمل[2]. هنا نجد أنفسنا، أمام صيغة تلفت النظر إلى كون الكتابة عملية لغوية ولا لغوية في آن

---

[1]- بارت: الدرجة الصفر للكتابة، ص 46.

[2]- رولان بارت: لذة النص، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط1، 1992، ص90.

معا. لغوية لأنها متأصلة غي عالم الألفاظ والجمل، ولا لغوية لأنها حاملة لفكر معين. وإن هذا النمط من التصور، لكفيل أن يوضح لنا اعتقاد **بارت** بأن فضل اللغة عن الفكر أمر مستحيل، ذلك "أننا نفكر باللغة ونتكلم لغتنا"[1]. إن اللغة بالنسبة للفكرليست إطارا، ولا وعاء خارجيا، وينبغي مع هذا، رفض كل ما من شأنه أن يثير مشكلة أسبقية الواحد على الآخر. وهذه الرؤية تتجلى في موقف بارت من الرواية الجديدة، حيث كان يرى أنها "مؤسسة هائلة، تتمثل فيها التقنية من جهة، والفلسفة من جهة أخرى"[2].

I -6- الكتابة والأسطورة

طرح **بارت** في كتابه أسطوريات Mythologies الذي صدر عام 1957. مفهوم الكتابة من حيث هي التزام شكلي. وبين أن أساطير الحياة اليومية الفرنسية، و التي لا أحد يشك فيها أنها طبيعية إنما هي في حقيقتها أشياء تاريخية و تصرف إديولوجي. يقول في مقدمة الكتاب: "لقد كانت نقطة الانطلاق في هذا التأمل هي في الغالب، الشعور بالضيق، أمام "طبيعي" الذي كانت الصحافة، و الفن، و الحس المشترك تقدمه، لا يقل تاريخية عما نعيشه، و باختصار، كنت أتالم أن أرى في كل لحظة الخلط بين الطبيعة و التاريخ في حياتنا اليومية، أردت أن أسك في عرض تزبيني بما هو بديهي بالتعسف الإيديولوجي الذي هو تصوري مختبئ فيه"[3].

[1] - هذه العبارة لـ (Bonal)، قدم بها "بارت لمقال له نشر ضمن كتابه.هسهسة اللغة، ص 13.
[2] - Roland Barthes : le grain de la voix, p 17.
[3] -Roland Barthes : Mythologies, Coll, Point, Seuil, Paris, p.9

غير أن **بارت** لم يهتم بأساطير الحياة اليومية لأن كل شيء عنده صالح لأن يكون أسطورة. فالأسطورة هي نظام سيميائي وهي في ذات الوقت، نظام تواصل وشكل رسالة، وكيفية للدلالة. فهي ليست بهذا المعنى مضمون محدد، فهي لا تعرف عنده بالمضمون الذي تحمله، و إنما بالطريقة التي قيلت بها "فهي يمكنها أن تكون الخطاب المكتوب و الصورة الفوتوغرافية، والسينما، والتقرير الصحفي، والرياضة، و المهرجانات، و الإشهار"[1]. ومن هنا تكون الكتابة هي ميثولوجيا اللغة الأدبية أي أنها دال الأسطورة الأدبية. بمعنى أنها شكل مليء بالمعنى، يأخذ من التصور الأدبي دلالة جديدة، وتكون "الدرجة الصفر" هي التي يمكنها ن تقاوم الأسطورة، ذلك حين يتم الاستغناء عن الأساليب القديمة. و هكذا لا يمكن فهم الكتابة بعيدا عن المجتمع، وعن التاريخ، و هذا يعني أن الإديولوجيا تتخذ أقنعة يمكن الكشف عنها في الكتابة، و في الكثير من مظاهر الحياة اليومية.

I-7- كتابة النص المفتوح

إن المتتبع لكتابات بارت، يلاحظ عنصرا تكاد تشترك فيه كل نصوصه على الرغم من تنوعها وتعددها. ويتمثل ذلك العنصر المشترك في طريقة **بارت** في الكتابة على صيغة الكتابة القصيرة écriture courte، والتي تظهر في صورة المقاطع Fragments. وتظهر هذه السمة بشكل واضح وجلي في كتب **بارت**: ميشلي، وإمبراطورية العلامات، و لذة النص و أس/زد، و رولان بارت بقلم

[1] Roland Barthes : Mythologies p.194

رولان بارت، وفي مقاطع من خطاب عاشق. ويتضح بهذا أن جزءا كبيرا من كتابات بارت يخضع لتقنيات المقطع. ولقد صرح هو نفسه في حوار صحفي عام 1975 أن "الميل إلى المقطع ميل قديم لديه"[1]. كما ذكر في سيرته الذاتية أن أول نص كتبه، والذي يعود إلى حوالي عام 1942، قد كتبه على شكل مقاطع[2]. ويبدو أن ارتباط **بارت** بهذا النوع من الكتابة، له صلة وطيدة بموقفه العام، الذي يركز فيه على إنفتاح المعنى وتوالديته، ذلك بأن المقطع يولد لدى القارئ الإحساس بعدم الحصول على الجواب النهائي، في حين أن الكتابة بطريقة أخرى غير طريقة المقاطع، توحي بأن الكاتب قد استوفى كل جوانب الموضوع الذي يتناوله.

وعبر الكتابة المقطعية كان **بارت** يريد التأكيد على أنه لا يمكن القبض على الأشياء، كما لا يمكن الإنتهاء من الكلام عن مسألة من المسائل في نقطة معينة. فالمقطع يوحي بالإنفتاح، والتعدد وإعادة السؤال. وترى الكاتبة "سوزان سونتاج" أن كتابة المقاطع، تعود في أصلها إلى شتيرن Sterne وإلى الرومنسيين الألمان[3].

ويعد **بارت** الموسيقار الألماني **شومان** Schauman أحسن من فهم، ومارس جمالية المقطع[4]، كما يذكر أنها كانت هي كل ما يستهويه في أعمال "نيتشه"[5]. ويتضح من هذا، تأثر **بارت** بغيره في الاعتماد على كتابة النصوص في صيغة المقاطع. ويأتي ذلك ليؤدي وظيفتين، الأولى تسمح بعدم انغلاق المعنى. أما

---

[1] - Roland Barthes : le grain de la voix, p 198.
[2] - Roland Barthes par Roland Barthes , p 97.
[3]- سوزان سونتاج: الكتابة بالذات بصدد بارت، ترجمة: محمد سويرتي، إفريقيا، الشرق، ص 24.
[4] - Roland Barthes par Roland Barthes , p 98.
[5] - Roland Barthes : colloque de Cerisy-Prétexte Roland Barthes , p 238.

الثانية فتعمل على تحقيق المتعة المرتبطة بالذوق، ويكون المعنى في ظل هذا التصور، عبارة عن علاقة معقدة بين النص وأوجه أخرى للواقع الموضوعي.

إنها علاقة محددة حتى بالصيغة التي يكتب بها الكاتب نصه، لتبقى الكتابة على الدوام منفلتة ومتناثرة. ويبقى النص منفتحا، غير منته، ولا تحكمه النمطية التي تحكم أغلب النصوص، والتي تجعل المؤلف يتضمن مقدمة ومتنا وخاتمة. فالنصوص الأخيرة لبارت، والتي ميزت بالخصوص مرحلة ما بعد البنيوية لديه، بنيت بصورة تتحدى النمطية والمعيارية في الكتابة. فهي كتابة الأفق المفتوح للقارئ.

I-8- الكتابة والإيحاء أو المجاز

إذا كانت الكتابة هي خلق، فإنها تولد من موجود سابق لها هو اللغة. والنص الأدبي القائم على اللغة، يتموقع خارج اللغة ليحقق التميز عن اصطلاح المواضعات اللغوية السابقة عليه. ويرى **بارت** أن تلك المهمة تتم بجملة من الإجراءات[1]، هي القضاء على كل لغة واصفة، و عدم الخضوع لحدود الجنس الأدبي، وخرق البنى المقدسة للغة، سواء على مستوى المعجم، أم على مستوى قواعد النحو والصرف.

فالكتابة تتحدد بمقدرة الكاتب على ابتكار أسلوبه الخاص، مما لا يقيده بمعايير سائدة، فيخرق قواعد اللغة، ويزيل حدود الأجناس الأدبية، ويتمرد على تصنيفات اللغة الواصفة. وتتجاوز الكتابة بهذا كله، محدودية اللغة باللغة،

[1]- رولان بارت: لذة النص، ص 61.

بفضل ما تحدثه من انحرافات، ومفارقات، ومجاذبات، ومنعرجات في المتواضع عليه.

ومما يلفت النظر، أن مثل ذلك التصور، نجده عند أحد الشكلانيين الروس، وهو "تنيانوف"، حيث يقول: "إن شكل الأثر الأدبي يجب أن يتم الإحساس به كشكل ديناميكي"[1]. ويعني هذا أن الحركية والتوالد والتجدد، هي ما تطبع الأثر الأدبي، وتعمل على بقائه. وهذه الحركية هي التي أسمتها **جوليا كريستيفا** في كتابها Séméiotiké بإنتاجية النص، التي تجعل الدلالة تتسم بطابع التمدد والنمو والتوسع إذ تنفتح على الإضافات واللواحق، وتؤدي إلى دلالات، وكشوف جديدة. وتتم من رؤية الدلالة في إطار حركيتها، ليس في ظل سكونها، الأمر الذي ينشأ عنه، ما أسمته "كريستيفا" بـــ: الإدلال Signifiance[2]، الذي يعني لديها، عدم خضوع النص لدلالة محددة. وهذا المفهوم هو الذي تبناه **بارت** فيما بعد، حيث أصبح الإدلال عنده هو "نظام المعنى الذي لا ينغلق أبدا على مدلول واحد"[3].

وإذا اتضح لنا من قبل، كيفية خلق لغة جديدة، في منظور **بارت** بصفة عامة، فإن أنجع السبل إلى معرفة ذلك، هو الانطلاق من النص الأدبي لا من بعض الآراء القبلية الخارجة عنه، حتى نستخرج منه حاجتنا إلى فهم طبيعة الكتابة. ولا يعني هذا أن اللغة تهجر أفق المعنى، بل هي تمسك به من خلال هدم كل الأجوبة لبناء الجواب الذي لا ينتهي. ولقد كان **بارت** يكشف دوما عن

---

[1]- تزفيتان طودوروف: نظرية المنهج الشكلي، ص 77.

[2] - Julia Kristeva ; semeiotike – recherche pour une sémanalyse, coll. « tel que», Seuil, paris , 1969, p 219.

[3] - Roland Barthes : le grain de la voix, p 197.

رغبته القوية في الاشتغال في الدال[1]. وهذا الاحتفاء هو الذي أدى بـــ **ستيفن نوردابل لاند** Steffen Nordable Lund إلى أن يصف إنجاز **بارت** بأنه **مغامرة الدال**[2]. كما أدى ذلك بـــ**فانسون جووف** Vincent Jouve إلى الحكم على مفهوم **بارت** للأدب بأنه مفهوم قائم على إعطاء قيمة عظيمة للتقنية[3].

إن **بارت** في حقيقة عمله كان باحثا عن المعنى، بل عمله كله كان في المعنى، ينظر في الكيفية التي يتشكل بها، يحاول الكشف عن ميكانيزمات بنائه، وكيف أن الإنسان يتوصل إلى صنع المعنى. يقول بارت: "اللادلالة l'insignifiance هو مكان الإدلال الحقيقي"[4]. ويبدو أن هذا هو العمل الحقيقي الذي قام به في مسار حياته الفكرية كلها. فقد كان المعنى يتراءى له في كل المظاهر حتى تلك التي تبد فارغة من أي معنى كان.

إن بارت لم ينشغل يوما عن المعنى، فلم يكن كتابه الأول "الدرجة الصفر للكتابة" إلا بحثا عن المعنى في اللامعنى، كما أنه قام في "مثولوجيات" بالبحث عن الدلالة التي ترافق كل قول. وبحث أيضا عن معنى الموضة عبر الخطاب الذي يدور حولها، وذلك في كتابه "**نظام الموضة**". أما كتابه "**امبراطورية العلامات**"، فلم يكن إلا بحثا عن المعنى الكامن وراء كل صورة الحياة في المجتمع الياباني. ويرتبط كل هذا عند بارت بمفهوم العلامة الفارغة[5] le signe vide. والفراغ هنا لا يعني العدم le néant وإنما هو كون العلامة لا تحيل إلى مدلول أخير ونهائي، الأمر الذي يسمح بانفراج المعنى.

---

[1] - Roland Barthes : le grain de la voix, p 123.

[2] - ستيفن نوردابل لاند: مغامرة الدال، ترجمة: أحمد المديني، ضمن كتاب: في أصول الخطاب النقدي الجديد، ص: من 48 إلى 71.

[3] - Vincent Jouve : la littérature selon Roland Barthes , p 42.

[4] - Roland Barthes :. Le grain de la voix, p 170.

[5] - Roland Barthes : l'obvie et l'obtus, p 48.

ولا بد من الإشارة إلى أن مفهوم المعنى المنفرج le sens obtus الذي استوحاه **بارت** من الرياضيات، يضعه في مقابل المعنى التلقائي le sens obvie[1]، وهو المعنى الذي يفهم من ظاهر الأمور. فهناك وراء المعنى الظاهر، معنى ثان خفي، يحدث تشويشا في الرؤية، ويفسد التواصل أو يحقق تواصلا مضاد contre communication على حد قول **بارت**[2]. ويعني هذا أنه يمكن استحضار الغائب، واستكشاف المعاني المختفية وراء المعنى الظاهر. وليس البحث عن المعنى من شأن الكتابة وحدها، ذلك أن مشكلة الفن عامة بالنسبة لبارت هي ماذا تعني الأشياء[3].

ويمكن التأكيد على أن تصور **بارت** للمعنى، تبلور استنادا لجهود بعض الباحثين أمثال: "**هجلمسيليف**" و"**كريستيفا**" و "**تشومسكي**" الذي لفت بتفرقته بين الكفاية اللغوية والأداء الكلامي la compétence et la performance الانتباه إلى أن الإنسان عندما يتكلم عادة، كثيرا ما يخرج الكلمات من سياقها المألوف، مما يؤدي إلى الانحراف، عما هو معتاد ومصطلح عليه في اللغة. و نسجل أن اهتمام **بارت** بتوالدية المعنى، لا يقتصر على الكتابة، أو على الفنون فقط، بل يشمل موقفه العام من كثير من مظاهر الحياة. وإذا كانت توالدية المعنى في تصور بارت تكمن في عدم انغلاق المعنى، فإن عدم اكتمال التأويل وقابليته الدائمة للفحص، قد تمثل في أعمال "**ماركس**" و"**نيتشه**" و "**فرويد**" حيث أصبح التأويل معهم مهمة لا نهاية لها[4]. ويتضح مما سبق، أن توالد المعنى لدى

---

[1] - Roland Barthes : l’obvie et l’obtus, p 48.
[2]- Roland Barthes : S/Z, p 15.
[3] - Roland Barthes : l’obvie et l’obtus, p 188.
[4]- ميشال فوكو: نيتشه، فرويد، ماركس، ترجمة: عبد السلام بن عبد العالي، الكرمل، نيقوسيا، قبرص، ع 11، 1984، ص 302 – 303.

بارت ظل ضمن عدم الامتلاك، وعدم الحيازة، كتحرر، وانفتاح دائم على الإضافات. فالحالات الإيحائية والمجازية تتألف من أنظمة معقدة تشكل اللغة المتمفصلة نظامها الأول[1].

I-9- الكتابة والكلام

يقول رولان بارت: "إني أعشق الكتابة في الوقت الذي أعشق فيه الكلام في سياق محدد تماما شديد الخصوصية، وهو ذلك السياق الذي أصنعه لنفسي في حلقة دراسية أو فضاء أعطيه لنفسي.لا أشعر دوما بالراحة عندما يستخدم الكلام ليكرر الكتابة بصورة من الصور لأني حينذاك أشعر بانطباع سيء بأنني غير نافع، الطريقة الفضلى لقول ما أرغب قوله هي أن أكتبه"[2].

فإذا جئنا إلى بارت نجد أن سبب تفضيله للكتابة على الكلام، أنها في الكلام تتم بكلام آخر، أي بالتراجع عما قيل عن طريق قول آخر. وهو لا يعتمد على آلة التسجيلLe Magnétophone لتقييد نصوصه على غرار الكثير من المبدعين، بل هو يحبذ دائما التعامل مع الورقة والقلم أي أنه يفضل الكلمة الحرف على الكلمة الصوت[3].

وتظهر أهمية عملية التشطيب لدى بارت من خلال كتابه "رولان بارت بقلم رولان بارت" حيث نجد بعض الخطاطات التي تمثل مرحلة ما قبل النص. واحتفاظه بها، وإظهارها في النص المطبوع والمنشور، لدليل واضح على مدى أهميتها بالنسبة له من جهة، وعلى ضرورة إطلاع القارئ عليها ليدرك عسر

---

[1]- رولان بارت: مبادئ في علم الأدلة ترجمة محمد البكري، سوريا، دار الحوار، ط2، 1987. ص 136.
[2]- فخري صالح: النقد والمجتمع حوار مع رولان بارت وآخرون ، دار الفارس للنشر، ط1 عمان 1995 |،ص 18
[3] - Roland Barthes : le grain de la voix, p 301 – 302.

عملية الكتابة من جهة أخرى. وليست عملية التشطيب لدى بارت مجرد شذب لبعض التفاصيل، بل هي عملية استبدال وتحويل، تشكل عملية الكتابة نفسها، وتحقيق في نظره، لذة الكاتب حيث يقول: "إن حذف وتصحيح كلمة، ومراعاة التناغم الموسيقيL'euphonie، والصور، استكشاف كلمات جديدة Un néologisme، كل ذلك يشارك بالنسبة لي في نوع من النكهة الشرهة، واللذة الروائية الحقيقية"[1]. هكذا يكون ما قبل النص عند بارت، نوعا من ممارسة الفعل الروائي. ويحسن بنا هنا أن ننظر في ما قبل نص من نصوصه، وهو الذي أثبته كما أشرنا من قبل في كتابه "رولان بارت بقلم رولان بارت".

وما يلفت النظر في المخطوط، هو الجملة المكتوبة في أسفله، والتي يمكن ترجمتها كالآتي:" تصحيح؟ أو بالأحرى لذة تفجير النص"[2]. ويعني هذا – في رأينا – أن ما قبل النص، لا يمثل عملية التشطيب من كونها تقوم بالحذف أو الإلغاء والتصحيح، ولكنها إلى جانب كل ذلك، تساعد على تحقيق لذة الكتابة لدى الكاتب من خلال إضافات جديدة. وإذا دل ذلك المخطوط على شيء فإنما يدل على أن **بارت** كان يعاني في بحثه عن الكلمات والصور والمعاني التي تمثل إحساسه وعمق أفكاره، وهو بذلك، كان يمارس عملا أصيلا لا ينفصل عن حقيقة عملية الكتابة.

<u>**I-10 - الكتابة والمعني**</u>

[1] - Roland Barthes : le grain de la voix, p 174.

[2] - Roland Barthes par Roland Barthes , p95.

يقول بارت:"إن الأدب تحديدا شكلي، أي أنه ينبني في حجم الكتابة، في ممارسة الانتاج النصي، الذي لا يغلق أي نمط للقراءة. والمسألة هي معرفة ماهي العلائق التي بإمكان هذه الممارسة الضرورية والمستقلة أن تقيمها مع المعنى"[1]. من هذا المنطلق يمكننا القول، أن بارت لا يلغي من اهتماماته قضية المعنى الأدبي. بالرغم من تركيزه على الناحية الشكلية في الكتابة الأدبية.

أن الكتابة لدى **بارت** تبقى في كونها قائمة في اللغة، التي تحيل من جهة إلى الدال، ومن جهة أخرى إلى المدلول. وقد قضت اللسانيات على المفهوم القديم، الذي كان يعد الكلمة ذات وجهين، يرتبطان بعلاقة طبيعية، تقوم بين التصور الذهني والصورة السمعية. كما بينت أن العلاقة اعتباطية ومعقدة. ونجد لدى بارت إقرارا بمدأ ثنائية الدال والمدلول، كما وضعه "دوسوسير" ذلك المبدأ الذي وضحه في محاضراته من خلال كلمة حكم[2]. أما بارت فإنه يحددها بثلاث علاقات، الأولى داخلية تربط الدال بالمدلول، والعلاقتين الخارجيتين، تكون إحداهما علاقة ضمنية Virtuelle تربط العلامة برصيد معين من العلامات الأخرى، لتدمج في سياق واحد ، والثانية علاقة فعلية.. Actuelle تربط العلامة بغيرها من العلامات السابقة عليها أو اللاحقة لها في ذلك السياق نفسه.

إننا إذا سلمنا بأن كل رسالة (والعمل الأدبي رسالة) تضم على الأقل مستويين هما؛ مستوى التعبير أو الدوال، ومستوى المحتوى أو المدلولات، فإن تلاقح هذين المستويين هو ما يؤلف الاشارة أو مجموعة الاشارات[3]. ويمثل المستوى الأول من ذلك العلاقات، فيما يطلق عليه عادة "الرمز" مثلما يرمز

---

[1] Roland Barthes : Essais Critiques,page69

[2] - فرديناند دو سوسير : محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة: يوسف غازي ومجيد النص، المؤسسة الجزائرية للطباعة، 1986، ص142.

[3] - سعيد الغانمي: اللغة والخطاب الأدبي، المركز الثقافي العربي، 1993 ، ص 55.

الهلال للإسلام، والصليب للمسيحية، أما المستوى الثاني من العلاقة، فهو يفترض وجود احتياطي أو ذاكرة منظمة تحوي أشكالا مختلفة، يمكن بواسطتها معرفة أصغر الفروق الممكنة والكافية لتحديد الاختلاف في المعنى. فاللون الأحمر مثلا لا يعني الخطر إلا بمقابلته بلون آخر مثل الأخضر. وهذا النظام يعرف لدى بارت بالاستبدال، الذي تنشأ عنه علاقة استبدال. أما العلاقة الثالثة فهي علاقة العلامة بغيرها من العلامات التي توجد معها في السياق. وهي ما يمثل مستوى التركيب الذي تنشأ عنه علاقة تركيبية.

ويرى بارت ضرورة الاهتمام بالمستويات الثلاثة، وتجاوز المرحلة الرمزية التي سيطرت على الباحثين، عندما كانوا يرون في أية علامة بعدها العمودي، أي كون الرمز يشير إلى المرموز إليه الذي يشكل جذره. وهو البعد الذي يسميه إلى منطق المشابهة بين الرمز والمرموز إليه[1].

و يقوم تحديد المعنى عند بارت، في طريقة تركيبه مع معان أخرى في علاقات متعددة الأبعاد. إن بارت يتوسع فيما يخص تصور "دو سوسير" للعلامة، وذلك في كتابه "عناصر السيميائية"Elément de sémiologie الذي صدر عام 1964. فهو يرى أن حقيقة الدال تشكل صعيد **العبارة** في حين يشكل المدلول صعيد **المحتوى**، وتكون الدلالة هي العلاقة الرابطة بين الصعيدين. وهذا النظام للدلالة يصير بدوره عنصرا في نظام ثان، وهذه هي حالة الأدب في رأي بارت حيث يشكل النظام الأول صعيد التقرير، ويشكل النظام الثاني وهو توسع للأول صعيد العبارة أي الإيحاء[2].

[1] - Roland Barthes ; Essais critique, coll. « tel quel», Seuil, Paris, 1964. p 206 – 207.

[2]- رولان بارت: مبادئ في علم الأدلة، ص 135 – 136.

I-11- الكتابة والسيرة الذاتية، أو نقد العقد البيوغرافي

في كتابه le Pacte autobiographique الصادر سنة 1975 يوكد **فيليب لوجون** على أن السيرة الذاتية أو الأتوبيوغرافيا هي التزام المؤلف بأن يسرد حياته أو أجزاء ومواقف منها في روح من الحقيقة، فالعقد البيوغرافي أو الميثاق السير ذاتي le Pacte autobiographique يتعارض ويتناقض مع العقد التخييلي. فالسيرة الذاتية "سرد واقعي استعادي تذكري نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص وذلك عندما يركز على حياته الفردية، وعلى تاريخ شخصيته"[1]. إن النص السيرذاتي بهذا المعنى ليس واقعا تحت تأثير الواقع، مثلما هو الشأن بالنسبة للرواية، بل هو نص مرجعي، يتصف بالحقيقة الملموسة والقابلة للاثبات.

فالسيرة الذاتية ليست نصا يلتزم فيه الكاتب بقول الحقيقة فحسب، بل إنه يدعو القارئ إلى أن يبدي التصديق لما يقال ويقوده بالمناسبة إلى مشاطرته لعبة ممتعة وساحرة.فالسيرة الذاتية بخلاف التخييل، وكذا التاريخ و السيرة الغيرية، la biographie نص علائقي يطلب فيه الكاتب من القارئ أمورا ويطرح عليه أخرى. فنص السيرة الذاتية يتطلب تطابقا بين ثلاث شخصيات هي، المؤلف والسارد والشخصية. وتقوم علاقة بين المؤلف والقارئ، يلتزم فيها المؤلف بقول الحقيقة عن حياته وأن يكون صادقا في ما يقول. ويلتزم القارئ بأن يمنح

[1] - Philippe Lejeune, Le pacte autobiographique, Seuil, 1975, nouv. éd. 1996, coll. «Points », p. 14.

المؤلف ثقته. وانطلاقا من الالتزام الذي يقوم به المؤلف بإثبات التطابق بينه و بين هوية السارد والشخصية، ينشأ العقد أو الميثاق السير ذاتي، الذي يؤكده النص الذي يحيل إلى تطابق مع اسم المؤلف على غلاف الكتاب[1]. إن نظرة **لوجون** التي يتقاسمها، مع العديد من كتاب السيرة من أمثال ستندال، وأندري جيد وناتالي ساروت. هي بمثابة طرح يجعل السيرة الذاتية نصا حقيقيا متسلسلا ينطلق في سيرورة زمنية تاريخية. كما يعتمد علة التوثيق المنهجي للأحداث والوقائع. غير أننا نجد في مقابل هذا التصور والطرح رؤية أخرى تقف على طرف نقيض، هذه الرؤية يقدمها **بارت** في كتابه رولان بارت بقلم رولان بارت. وتقوم هذه الرؤية على عدم الفصل أو إقامة المعارضة بين السيرة الذاتية والتخييل، يقول بارت في تقديمه للكتاب " كل هذا يجب أن يؤخذ على أنه تخييل من قبل شخصية روائية"[2] Tout ceci doit être considère comme dit par un personage de roman. إن هذه الجملة التي خطها بارت في بداية الكتاب تؤشر على أنه يناقض بشكل كلي ما قدمه أكبر منظري السيرة الذاتية وعلى رأسهم **فيليب لوجون**. فالسيرة الذاتية يجب أن تؤخذ على أنها نص تخييلي، وليس نصا مرجعيا حقيقيا.

أما الجانب الآخر من ممارسة الكتابة السيرذاتية، فيقوم على نقض الميثاق السير ذاتي، حيث أن بارت ألغى المطابقة بين السارد والشخصية والمؤلف. وقد تم ذلك من خلال التعدد الذي كتب به نص كتابه، حيث عمد على تعدد الساردين؛ فمرة يوظف للحديث عن نفسه ضمير المتكلم، ومرة ضمير

[1] - Philippe Lejeune, Le pacte autobiographique, p 26
[2] -Roland Barthes par Roland Barthes, écrivains de toujours, Seuil ,Paris 1975.

المخاطب[1] Vous، وأخرى يستعمل ضمير الغائب، واحيانا يرمز لاسمه بـRB[2]. وهذا الانتقال من شأنه أن يجعل القارئ في حالة تردد بين الحقيقة والتخييل. وبذلك تنتفي لديه صفة المطابقة بين السارد والمؤلف والشخصية، ويكون اميل لأن يكون إحساسه أن ما يقرأ هو تخييل. لقد أقام بارت منذ البداية مسافة بينه وبين نصه، فعنوان الكتاب مخالف للمعهود، حيث أنه لم يحمل صيغة "**بقلمه**"، أي رولان بارت بقلمه، بل كان **رولان بارت بقلم رولان بارت،** وهو ما يوحي بالحياد والانفصال بين السارد والشخصية. وقد رأى لويس موران في كتاب رولان بارت ما أسماه بالسيرة الذاتية المحايدة l'autobiographie au neutre ، فالمعهود في السيرة الذاتية أنها سرد لأحداث هامة في الحياة، تكتب من طرف الشخصية التي عايشتها ذاتها . غير أننا في حالة رولان بارت، نجد ترجمة ذاتية منجزة ليس من طرفه شخصيا لكن من طرف رولان بارت "فازدواجية هيئة الاسم والعلامة، والتحديد الاجتماعي المدون في عنوان الكتاب، يحفر مسافة بين من يكتب، وبين مادة كتابته".[3]

كما نجد في كتاب بارت بقلم رولان بارت، ترسيخا لكتابة المقطع، وهو ما يتعارض مع كتابة السيرة الكلاسيكية، حيث يقوم السرد على تقديم الوقائع والأحداث والذكريات متسلسلة، متتابعة، لتنتهي بنتيجة منطقية معروفة. ويكون كاتب السيرة أو السيرة الذاتية قد استوفى الحديث عن محطات واضحة، وكبيرة في مسار حياة الشخصية. إن **بارت** يركز على كتابة المقطع ليجعل النص منفتحا وقابل للقراءة الحرة التي لا ترتبط بمتابعة مسار النص بأكمله. فعبر أكثر

---

[1] - Roland Barthes par Roland Barthes, p,42.
[2] - Roland Barthes par Roland Barthes, p 55-57
[3] -Louis Marin : l'écriture de soi, éditions PUF Paris 1999,page 4.

من مائتي مقطع مرتبة ترتيبا أبجديا، وتتفاوت في طولها بين السطرين والصفحة الكاملة، أسس لتوجه الترجمة الذاتية من منظور مختلف.

كما أنه من خلال المقطعية ركز على البيوغرافيمات أو الملامح البيوغرافية. فهو يسرد جزئيات دقيقة في حياته، نقاط بسيطة، قضايا محددة، دون أن يضع لها مقدمات طويلة، إنها ومضات منفلتة، غير مرتبطة. تناول فيها على سبيل المثال ذكرياته[1]،.نظرياته الأدبية، علاقاته مع العالم. أذواقه[2]. ودون أن يغلق هذا العالم الذي خلقه في الكتابة، فقد دمج فيه الصور والمخطوطات، والرسوم الكاريكاتورية، مما يجعل كتابة السيرة الذاتية عند بارت فضاء مفتوحا على التخييل، إذ لا يطلب من القارئ تصديق كل ما يروى فيتم بذلك الابتعاد عن مبدأ التصديق المرتبط بالسيرة الذاتية. وهو ما أحسن سيرج دوبروفسكي Serge Doubrouvsky تسميته من خلال لفظ إحاطي هو: **التخييل الذاتي**[3]Autofiction.

وكما بدأ بارت كتابه ينهيه بتوقيع خط يده مدونا المقطع الآتي:

وبعد Et après ?

- ماذا أكتب الآن، هل يمكنك أن تكتب أي شيء

- إننا نكتب برغبة، ولن تنتهي رغباتي

---

[1] - Roland Barthes par Roland Barthes, p111-114

[2] - Roland Barthes par Roland Barthes, p120-121

[3]- المجلة الأدبية الفرنسية Magazine littéraire:، عدد409،ماي 2002

بهذا المقطع المدون في آخر الكتاب يعيد بارت فتح الحوار من جديد، وبأن المسار لم ينته، والسيرة تبقى مفتوحة.إن أساس الكتابة هو الرغبة، ولن تتوقف رغبات الكتابة بالنسبة إليه. إن بارت لا يغلق الكتاب، بل يعيد فتحه من جديد، حتى تستمر الكتابة. وحتى يجعل من كتابة السيرة نمطا وأسلوبا جديدا من الكتابة التي تأبى الانغلاق.

II- القارئ والقراءة عند رولان بارت

إذا كان كتاب الدرجة الصفر للكتابة يمثل مرحلة حاسمة في اهتمام رولان بارت بالكتابة، وإحلالها محل الأدب وتمييزه للنص على حساب العمل الأدبي، فأن التحول الأساسي الذي حمل بارت إلى مرحلة مابعد البنيوية، هو اهتمامه بعنصر جديد هو القارئ والقراءة. وإن كنا نجد ملامح الاهتمام بالقارئ قبل ذلك، من خلال مقالات أوردها بارت في كتاب نقد وحقيقة بالخصوص. لكن صوت القارئ أصبح أكثر حضورا، في المراحل الأخيرة لمسار بارت النقدي.

ولعلنا نجد في مقالة **موت المؤلف** البداية الفعلية للانتقال من النص إلى القارئ، كما عمل كتاب أس/زد على التأسيس لهذا التحول من خلال انتقال **بارت** من التحليل البنيوي إلى التحليل النصي، ووضع شفرات القراءة النصية. وانتقال بارت إلى الاهتمام بالقراءة، لم يمنعه قط من عدم إقامة تواصل، مع مسار الكتابة، الذي بقي هاجسه الأساسي باستمرار. ويمكننا القول بأن بارت في توجهه للاهتمام بالقراءة ، كان يسعى لإقامة علم للقراءة أو سيميولوجيا للقراءة، تتجاوز المقاربة البنيوية للتحليل السردي،"إن القراءة هي هذه الطاقة تحديدا، وهذا الفعل الذي سيمضي ممسكا بهذا النص، وذلك الكتاب. وستكون القراءة نزفا دائما، والبنية التي يصنفها التحليل البنيوي للسرد بصبر وفائدة ستنهدم من

خلاله وستنفتح وستضيع..فلا شيء في النهاية يستطيع أن ينغلق..القراءة ستكون هنا حيث تجن البنية"[1].

II-1- ميلاد القارئ وموت المؤلف

نستكمل في هذا المبحث ما كنا قد أوضحناه في الفصل الأول حول مفهوم موت المؤلف ، ونلح على توضيح حضور القارئ في النقد البارتي الجديد. لم يعد للمؤلف تلك المكانة التي حظي بها إبان النص الكلاسيكي، فصحيح أنه كاتب للنص ومخرج له، إلا أن صفة العبقرية منفية عنه ذلك أنه مستخدم لمؤسسة لغوية متداولة موروثة، وينزع رولان بارت بتوجهه النقدي هذه النزعة.

كما أن البنيوية باعتبارها توجها نقديا جديدا لم تعتبر المؤلف منشئ للنص ولا مصدر له، وألغت تلك الميزات التي كان يتمتع بها كاحتكاره للمعنى الخاص للنص، وتحكمه في قصده الذاتي والعبقرية التي جعلته ينتبه لحقائق وأمور لم يصل لها غيره[2]. نستنتج من هذا أن المؤلف لم يعد منتجا لمعنى أحادي لا يشاركه فيه أحد؛ وإنما سمح بظهور حلقة ظلت مهملة وهي القارئ.

يعتبر المؤلف ميتا في كل من البنيوية وما بعد البنيوية وعلى الرغم من أن **موت المؤلف** هو قمة الاتجاه اللاإنساني في الحركة البنيوية، فإن المؤلف ينظر إليه كعامل مساعد في توحيد النظام حتى يتم له عنصر التوازن. ويعني ذلك أن المؤلف هو أداة للعناصر وليس مبدعا لها من حيث هو الذي ينشئ النظام.. وليس ذلك هو الوضع فيما بعد البنيوية التي يعتبر وجود المؤلف فيها

[1]- رولان بارت: هسهسة اللغة، ص 58.

[2]-ميجان الرويلي و سعد البازعي:دليل الناقد الأدبي،ص241

هو وجود تاريخي في لحظة معينة وهذه اللحظة لا تعوق ظهور لحظات أخرى لها فاعلها الخاص بها وهو القارئ"[1]. لقدألغي المؤلف من الدراسات البنيوية وما بعد البنيوية ، إلا أن البنيوية تعتقد بأن النظام قائم بذاته ولا يحتاج لأي عناصر خارجية (تاريخية أو اجتماعية) ، بينما تعتبر ما بعد البنيوية أن المؤلف موجود في لحظة زمنية معينة، ما يلبث أن تدخل عليه لحظة تلغيه هي لحظة تقابل القارئ بالنص: فوجود القارئ كفيل بإبعاد المؤلف من دائرة الدراسة .

إن استبعاد المؤلف أصبح ضرورة مع نقاد ما بعد البنيوية وهذا الشيء استدعته آلية اللغة ، أين أضحى الاهتمام واضحا بهذه اللغة الآسرة للكون، وهنا تختفي الذات والشخصية. ونجد تصريحا واضحا لكل من **لاكان** و **فوكو** عن اللغة واحتياجها للكون؛ مما جعل بارت يقر بأن المؤلف لغويا ليس أكثر من لحظة كتابة ، وخلص أخيرا إلى أن المؤلف مجرد تسام هرم لدى النقد القديم[2].

لم تقل الأطروحات النقدية المعاصرة سواء أكانت شكلانية أم نقد جديد بموت المؤلف وإنما عمدت إلى استبعاده، غير أن **بارت** هنا كممثل للتوجه ما بعد البنيوي اعتبر هذا المؤلف لحظة، واللغة التي هي أساس النص لا تعترف إلا بالفاعل والمنتج. إن المؤلف يعتمد على مخزون هائل من اللغة الموروثة، فهو بذلك ليس لا عبقريا ولا مبدعا، لذا آن له أن يترك مكانه الذي التزمه لقرنين من الزمن؛ فاللغة هي التي تتكلم وليس المؤلف إضافة إلى ذلك فإن هذه اللغة، التي يستعملها هي موروث مشاع من مخزون هائل الثقافة والنص المنتج

---

[1]- يوسف نور عوض:نظرية النقد الأدبي الحديث.ط1.دار الأمين ،القاهرة ،مصر،1994 ، ص 44-45

[2]- يوسف نور عوض:نظرية النقد الأدبي الحديث ، ص 242 – 243

وهو متعدد الأصوات. ومن هنا أضحى النص معجما تتابع فيه العلامات والإشارات حسب أعراف مقننة لا يمكن لمؤلف أن يتجاوزها[1].

تناقش مسألة موت المؤلف محورا مهما هو اللغة المستعملة، هل هي ملك لهذه المؤلف؟، وستكون الإجابة أن اللغة إرث ثقافي واجتماعي وحصيلة الثقافات وتمازج حضاري منذ سنين بعيدة. وعمل المؤلف هو نظم هذه اللغة وفق ما يقتضيها نظامها، على مستوى العلامات والإشارات. وستصبح النصوص المنتجة ما هي إلا محاكاة لنصوص سابقة "**التناص**"، والنص ما هو إلا صوت لنص آخر.

والقول أن النصوص الأدبية هي محاكاة لنصوص أدبية أخرى، وإعادة لنصوص أخرى، لا يعني أنها تحمل آثارا منها. وإنما المقصود كما يرى **تيري ايغلتون** في كتابه **نظرية الأدب**، والذي يعني أن كل كلمة، أو عبارة أو مقطع هو إعادة تشغيل لكتابات أخرى سبقت العمل الفردي أو أحاطت به. فليس ثمة "أصالة أدبية ، وليس ثمة عمل أدبي أول". كل أدب هو**تناص** intertextualité وهكذا ألا يكون لقطعة محددة من الكتابة حدودا مرسومة بوضوح، فهي تتناثر على نحو متواصل في الأعمال المتعقدة حولها ، مولدة مئات المنظورات المختلفة التي تتضاءل إلى حد التلاشي"[2]. إن مسألة التناص التي تحدث عنها بارت، تختلف عن التناص والمقصود به Intertextualité ؛ فكل نص يحمل في طياته دلالات نص آخر وهذا الأمر يشتغل آليا، فليس هناك من عمل أدبي أول.

[1]- يوسف نور عوض:نظرية النقد الأدبي الحديث ، ص 242

[2]- تيري ايغلتون:نظرية الأدب، تر،ثائر ديب .ط1.،منشورات وزارة الثقافة ،دمشق ، سوريا، 1995 ، ص 236

إن استبعاد المؤلف والناقد يعتبره **بارت** شيئا ضروريا للنص الحديث، فالعلاقة بين النص والمؤلف هي علاقة بين أب وابنه، وما يلبث هذا الابن أن ينمو ويشكل شخصيته وذاتيته. ويرى بارت بأن تحرير النص من المؤلف، هو عمل فيه إفادة للنص وحده. لأن إزالة المؤلف يسمح بحل شفرات هذا النص وتفسيره؛ فإعطاء النص مؤلفا محددا سيعني فرض محدودية على النص أو ربطه بمدلول نهائي لا يتغير أو بمعنى آخر قفل النص[1].

يتطور النص الحديث في نظريات استبعاد المؤلف، وإعطاء النص الحرية هذه الحرية التي تسمح بتفسيره وتعدد قراءاته وتأويلاته؛ لأن السماح لهذا المؤلف بالاقتران بالنص سيجعل من محيط المؤلف وحياته ونفسيته وحريته محورا مهما لتفسير النص، وبالتالي سينغلق النص على نفسه ويأخذ المؤلف مكانة الخلاق والمبدع. يقول رولان بارت: "يبدأ النص غير الثابت، النص المستحيل مع الكاتب أي مع قارئه "[2]. ويعتقد بارت أن النصوص مكونة من كتابات عديدة مشتقة من ثقافات متعددة وتتداخل مع بعضها البعض من خلال عملية ديالوجية لا يمكن استحضارها إلا بواسطة القارئ ودون حاجة إلى استحضار المؤلف، "ويعني ذلك أن وحدة النص لا تستمد وجودها من أصله بل من النهاية التي ينتهي إليها وهي القارئ وهذه هي الطريقة الوحيدة بحسب تصور **بارت** التي يكون فيها للنص مستقبل وتستوجب بالتالي أن يمرر حكم الإعدام على المؤلف"[3].

---

[1]- يوسف نور عوض:نظرية النقد الأدبي الحديث ، ص 45 - 46

[2]-رولان بارت :لذة النص ،تر ،منذر عياشي .ط1 .مركز النماء الحضاري ،دار لوسوي، باريس ، 1992 ، ص،49

[3]- المرجع السابق ، ص 46

يرى بارت أن مستقبل النص ووجوده لا يتأتى إلا باستبعاد هذا المؤلف، فوجود ووحدة النص يستمد من القارئ. "إن اللغة عندئذ كما يقول بارت هي التي تتكلم وليس المؤلف، والنص لا يقول شيئا عن مبدعه، ولا هو تعبير عنه أو انعكاس لشخصيته كما كانت تقول بذلك مناهج أخرى، كالمنهج النفسي والمنهج التاريخي مثلا"[1]. إن تبني فكرة موت المؤلف يجعل من هذا الأخير ناسخا لنصوص وكتابات أخرى اختزنها في ذاكرته، وهو يعيد إنتاجها وتأليفها من جديد فتأخذ بذلك اللغة الصدارة، وتبتعد عن كل ماله علاقة بالمؤلف والسياقات المختلفة المحيطة به.

إن القول بموت المؤلف يفتح المجال أمام حلقة جديدة كانت مهملة في الدراسة النقدية وهو القارئ ويعرفه رولان بارت بقوله : " فالقارئ إنسي من غير تاريخ، ولا سيرة ذاتية، ولا تكوين نفسي. إنه فقط ذلك الشخص الذي يجمع في حقل واحد كل الآثار التي تتكون الكتابة منها"[2]. يجرد **بارت** القارئ من كل من يحيط به، ويجعل منه حاملا لثقافات ومخزون حضاري تتألف الكتابة منه، وهنا نجد رولان بارت يستبعد المؤلف (أصل النص) ويتجه إلى القصد الذي هو مبتغى النص إذن " فموت الكاتب هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القراءة "[3].

وقد طرح بارت إشكالية تتحدث عن كيفية التمييز بين الناقد والقارئ ، فهو يرى أن لا يمكن للناقد أن يكون بديلا للقارئ يقول بارت : " إننا إذن عرفنا الناقد بأنه قارئ ويكتب ، فهذا يعني أن هذا القارئ سيلتقي بوسيط خطير هو

---

[1]- وليد قصاب : مناهج النقد الأدبي الحديث . ط 1 . دار الفكر ، دمشق ، 2007 ، ص 154

[2]- رولان بارت : نقد وحقيقة ، تر ، منذر عياشي .ط1 . مركز النماء الحضاري 1994 ،ص 24 - 25

[3]- المرجع نفسه ، ص 25

الكتابة .. فإن الكتابة بشكل ما تهشيم للعالم (الكتاب) وإعادة لخلقه"[1]."فالقارئ قد يكون هدفه هو البحث عن معنى النص، وبالتالي لا يعدو عمله إلا أن يكون تكرارا للنص، في حين أن الناقد لا يبحث عن حل للغز المعنى في النص، أي أنه لا يجهد نفسه في البحث عن المعنى المركزي للنص أو عن قصدية المؤلف. وثمة انفصال آخر بين القارئ والناقد بينما نحن لا نعرف كيف يكلم القارئ كتابا ، نجد أن الناقد مضطر أن يتبع لهجة معينة .. وهو لا يستطيع في النهاية إلا أن يلتجأ إلى كتابة ممتلئة أي لكتابة تقريرية"[2].

وإن القراءة وحدها تحب العمل ولذا ، فهي تقيم معه علاقة أساسها الرغبة، فالقراءة هي رغبة العمل، والرغبة هي أن يكون المرء هو العمل. ولذا هو يرفض أن تتجاوزه إلى أي كلام يقع خارج كلام العمل نفسه. والتعليق الوحيد الذي يستطيع أن ينتجه قارئ محض، والذي قد يبقى له هو المحاكاة. وإن الانتقال من القراءة إلى النقد هو تغيير الرغبة . أو هي رغبة ، ليس في العمل. ولكن في الفتنه الخاصة. ولكن هذا يعيد العمل إلى رغبة الكتابة التي خرج منها"[3]. فالنقد ليس إلا لحظة من التاريخ الذي يقودنا نحو حقيقة الكتابة، يقول رولان بارت:"لقد مات المؤلف بوصفه مؤسسة: واختفى شخصه المدني والانفعالي، والمكون للسيرة. كما أن ملكيته قد انتهت ولذا، فإنه لم يعد في مقدوره أن يمارس على عمله تلك الأبوة الرائعة التي أخذها على عاتقه كل من التاريخ الأدبي، والتعليم ، والرأي العام ليقيموا قصتها ويجددوها"[4]. لقد مات

---

[1] - المرجع نفسه ، ص 115 – 116

[2]- عمر عيلان : في مناهج تحليل الخطاب السردي ، ص 117

[3]- المرجع نفسه ، ص 118

[4]- رولان بارت : لذة النص ، ص 56

المؤلف في الدراسة النقدية عند بارت، وسلبت منه تلك الأحقية، كما ألغيت عنه العبقرية، وولد بالمقابل بديل جديد وهو القارئ، الذي أصبح يمارس سلطته على النص من مبدأ أن المعنى ليس له علاقة بالمؤلف ولا بمحيطه الاجتماعي أو التاريخي، ولا هو جزء من عقد المؤلف ونفسيته وإنما هو عند القارئ.

II-2- بين النقد والقراءة

في مقاله الذي يحمل عنوان **القراءة**، والمنشور ضمن كتاب نقد وحقيقة، يشير بارت إلى أهمية القارئ في التواصل مع الكتابة. فالناقد لا يمكنه بأي حال من الأحوال أن يحل محل القارئ[1]. إن العلاقة التي تقوم بين القراءة والعمل الأدبي هي علاقة الرغبة، هي تواصل لا يتجاوز طبيعة الاتصال المباشر، الذي لا يخرج عن إطار مستويات النص، إلى إسقاطات أو تأويلات بعيدة عنه.

والانتقال من القراءة إلى النقد، هو تغيير للرغبة، وانتقال للكتابة وفق لغة خاصة تحكم وتؤطر النقد. فالناقد قارئ يكتب، وحضور الكتابة هنا يحتم التزام نسق ونظام محدد، تفرضه لغة الخطاب النقدي. في الوقت الذي يكون فيه القارئ متحررا، من أي من الالتزامات والاكراهات، التي تفرضها عليه طبيعة الكتابة النقدية. فـــ"ثمة انفصال بين القارئ والناقد، فبينما نحن لا نعرف كيف يكلم قارئ كتابا، نجد أن الناقد مضطر لأن يتبع "**لهجة**"، ولا يمكن لهذه اللهجة

---

[1]- رولان بارت نقد وحقيقة، ص 115.

إلا أن تكون ذات صبغة تأكيدية"[1]. إن المسافة قائمة بين القراءة والكتابة النقدية، بحيث يبقى تأويل وممكنات المعنى مفتوحة لدى القارئ، لا يمكن تحديدها أو ضبطها، في حين أن النص النقدي ذو مرجعية ثابتة.

لا يمكن للناقد أن يحل محل القارئ، لأننا إذا أعطيناه هذا المحل سيلتقي بوسيط خطير هو الكتابة. فأن يكتب المرء يعني أن يشرح العالم (الكتاب) ويعيد بناءه[2]. لأن الناقد سيقيم اعتبارا لقراءات الآخرين، ولا يمكن له أن يكتب إلا وهو متصور لحقوق الجماعة على العمل الأدبي. يعتبر الناقد في نظر **رولان بارت** معلقا يدخل إلى النص المعقول ليجعله أكثر معقولية، وهذا يكون بملء إرادته لأنه مرسل وعامل؛ مرسل لأنه يقود مادة ماضية، وعامل لأنه يعيد توزيع عناصر العمل الأدبي أين يهب هذا الأخير تعقلا ومسافة[3]. لقد حدد **بارت** للناقد مهمة خاصة هي التعليق، وهذا يساعد على تقريب النص من الفهم وتوضيحه. والناقد في عمله هذا يتمتع بكامل الحرية، ذلك أنه يسعى إلى توصيل رسالة النص. مع العلم أن هذا النص يكون متأثرا بغيره، إضافة إلى أنه يعيد توزيعها.

ويرى رولان بارت أن " ثمة انفصال آخر بين القارئ والناقد ، ففي حين نجهل كيف يتحدث قارئ إلى كتاب، نرى الناقد مجبرا على أن يتخذ ' نبرة' على أن تكون هذه النبرة محض تأكيدية"[4]. فالناقد حسب رولان بارت مجبر

---

[1]- رولان بارت نقد وحقيقة، ص 117

[2]- رولان بارت : النقد البنيوي للحكاية ،ترجمة انطوان أ بو زيد، ص 85

[3]رولان بارت : النقد البنيوي للحكاية ،ترجمة انطوان أ بو زيد ، ص 86

[4]المرجع نفسه ، ص 87

على التزام الكتابة التأكيدية الجازمة. إضافة إلى أن الكتابة إعلان وهذا يقضي على العلامات المرمزة لأنها لا تضمن شيئا. أما القراءة عنده -وبالتالي القارئ- فهي التي تتواصل مع النص الأدبي؛ يقول بارت: "وحدها القراءة تحب العمل الأدبي وتقيم معه علاقة رغبة. أن يقرأ المرء. هو أن يرغب العمل الأدبي، ويريد أن يكونه، وهو أن يرفض مضاعفة العمل الأدبي عبر كل كلام عدا كلام العمل الأدبي ذاته، بيد أن الشرح الوحيد الذي يسع القارئ المحض أن ينشئه، وهو الذي قد يكون الأبقى له، هو كلام المعارضة. أن ينتقل المرء من القراءة إلى النقد يعني أن يبدل رغبته، أي أن يرغب لا العمل الأدبي ذاته، وإنما كلامه الخاص وقد يعني هذا أيضا أن نرجع العمل الأدبي إلى رغبة الكتابة ، المحضة ، من حيث خرج هذا النتاج"[1].

تجمع القراءة والعمل الأدبي علاقة رغبة ومحبة، فعندما يتجه القارئ إلى العمل الأدبي يكون متسما بكامل الحرية، لا تقيده أية أعراف أو قوانين أو قواعد وإنما الرغبة وحدها هي الجاذبة له. وهو في قراءته لا يخرج عن كلام النص الأدبي فوجهته الوحيدة هي النص وإن تغير الرغبة معناه هو الانتقال من القراءة إلى النقد وذلك عندما يرغب الناقد عن كلامه الخاص لا في العمل الأدبي بذاته لأن الناقد هنا يكتب للآخر لذا فهو يراعي الكتابة والآخر المتلقي لهذه الكتابة مؤسسة الكتابة التي ينبغي أن تقوم فيها جملة من الشروط أعراف وقوانين. يقول بارت: "إن القواعد التي تحكم القراءة ليس تلك التي تنظم الحرف، بل هي قواعد التلميح: إنها قواعد ألسنية، وليست قواعد فقهية.

---

[1] المرجع نفسه ، ص 88 -

والواقع أن مهمة فقه اللغة تنحصر في تحديد المعنى في الحرفي لنص ما، ولكنها لا تملك أية سلطة على المعاني الثانية؛ بينما تسعى الألسنية بالمقابل إلى فهم التباسات الكلام، لا إلى تقليصها، وهي إلى ذلك تسعى إلى تأسيسها"[1]. وبهذا يرى **بارت** أن للقراءة قواعد تحكمها هي قواعد ألسنية. هذه القواعد تؤمن بالمعاني المتعددة، وعلى علم بأن العمل الأدبي لا يفرض معنى وحيدا على الإنسان، وإنما يدخله ضمن حقل من المعاني. وفي هذا يجب على القارئ أن يتجنب كل رقابات الحرف، فالعمل الأدبي يقود إلى معاني تعين على تعلم لغات، والتعرف على معاني أخرى. بينما نرى أن قواعد فقه اللغة تجعل النص عقيما، وتلغي عنه صفة الإنتاجية. هي لا تقرأ ما لم يقل، قراءة سطحية تعتمد على المعنى الحرفي للنص؛" فما عرفه الشعراء منذ زمن بعيد تحت اسم التلميح والإيحاء، شرع الألسني في تقريبه إلى الأذهان، حين أعطى تماوجات المعنى وضعا علميا "[2].

يؤمن الألسني بتعدد المعاني وكلف يضبطها في نفس الوقت وبينها على أسس و ضوابط،"والقراءة تجعل المكتوب بدايات لا تنتهي: إنها تكور المكتوب على نفسه، فهو لا يزال بها يدور، حتى لكأن كل بداية فيه تظل بداية. ولذا كانت نصوص القراءة هي نصوص البدايات المفتوحة : إنها تكتب وتقرأ. ولكنها لن تبلغ كمالها كتابة، ولا تمامها قراءة. ولعل هذا هو السر في أنها نصوص لذة،"والقراءة تجعل المكتوب بدايات لا تنتهي : إنها تكور المكتوب

---

[1]- المرجع نفسه ، ص 62 – 63

[2]- المرجع نفسه ، ص 63

على نفسه ، فهو لا يزال بها يدور، حتى لكأن كل بداية فيه تظل بداية. ولذا كانت نصوص القراءة هي نصوص البدايات المفتوحة : إنها تكتب وتقرأ. ولكنها لن تبلغ كمالها كتابة، ولا تمامها قراءة. ولعل هذا هو السر في أنها نصوص لذة"[1]. فاللذة وجود يعم كل شيء دون أن يتموضع في شيء، هي نصوص مفتوحة على قراءات متعددة ،لأن اللذة تحكمها واللذة غير منتهية.وهكذا تحول بارت إلى كاتب، يلاحق نبض جسده المتواتر مع تقدّم النّص. لقد ارتاح إلى اللذة المارّة عبر الجسد، جسد الكلمات والقارئ. لقد انقاد للذات التي لم يبق لها من شيء سليم في هذا العالم المفكك.

وكذلك فإن القراءة هي عمل شهواني أيضاً، وهي حركة للرغبة، واتصال خفي بين ذات وذات. فالقارئ يخضع منحنيات الكتابة لشهوانية رغبته. ويؤكد بارت أن المعنى المنقول ليس مهماً، وإنما المهم هو النقل ذاته، حيث إيحاؤه وشعريته وأسلوبيته، وذلك أن الكلمات تشعّ في ما حولها، وتصبح فراشات ملوّنة، تحمل على أجنحة الحلم ناظرها وقارئها في مرحلة لذته إلى آفاق قصية. إن ما يتذوقه القارئ في قصة من القصص، ليس مضمونها المباشر و لا بنيتها، وإنما الآفاق الفكرية التي يرتادها الخيال بوساطتها. من هنا يمكن القول إن هناك نوعين من القراءة:

1-**قراءة تتجه مباشرة إلى مفاصل القصة، وتهتم بامتداد النص**، وتجهل ألاعيب اللغة. فقارئ جول فيرن مثلا يمضي سريعاً على هدفه، وهو الوصول إلى النهاية.إن التعطش للمعرفة ليدفع بالقارئ إلى أن يتجاوز بعض الفقرات

3- رولان بارت: لذة النص ،تر،منذر عياشي، ص، 11

التي يحسّها مملّة، لكي يصل بسرعة إلى مبتغاه من المعرفة، وإنه ليقفز أحياناً فوق الوصف والشرح والتأملات.

2-وأما النوع الثاني من القراءة فهي التي **تلتصق بالنص**، وتقرؤه حرفيا، إنها (الاستبطان) الذي تنثال منه الغبطة، عن طريق الكلمات الموحية الفاتنة أو الجارحة في الأدب العظيم. أما في الأدب الشعبي فليست الألفاظ سوى أداة أو جلية تختفي عندها كل فعالية شعرية أو دلالية[1].

لقد جعل بارت القراءة عملاً من أعمال الذاكرة، توقظ المعاني والرسوبات السابقة، داخل توالد مستمر للنص نفسه، وبهذا ينجو القارئ من سجن اللغة، ويتجه نحو حرية نسبية في علاقته مع الكاتب، حرية النّص الذي يتحول إلى كائن حيّ مستقل، ينبض في كل الاتجاهات، دون أن تكون هذه الحركة عبثاً. ومثل هذه القراءة تخلص النص من القراءة الاستهلاكية السريعة التي لاتسمح إلا بقراءة واحدة للنص. هكذا يمكن أن يتحوّل القارئ بعد عشرات القراءات، إلى منتج للنص أي إلى كاتب. فيخرج من دائرة استهلاك الثقافة المنشورة وتصير لذة النص نوعاً من شرود القارئ، حتى إنه ليجد في ما ليس بمقروء نصا.

II-3- شروط وقواعد القراءة

[1]- محمد عزام: النقد الحر عند رولان بارت، الموقف الأدبي، ص 106

حاول رولان بارت في مقال بعنوان **عن القراءة** نشر ضمن كتاب هسهسة اللغة[1]، الإجابة على جملة من الأسئلة التي طرحها، والمتصلة بالقراءة وشروطها وقواعدها، أو بما يسميه مذهب القراءة. ممثلا في ماهي القراءة، وكيف تكون، ولماذا القراءة؟. وقد اعترف بارت بصعوبة تحديد مذهب القراءة قائلا: "أجد نفسي إزاء القراءة في حيرة مذهبية كبرى.. وأن هذه الحيرة لتذهب في بعض المرات لحد الشك.. فأنا لم أعد أعلم إن كان يجب أن يكون هناك مذهب للقراءة، كما أني لا أعلم إن لم تكن القراءة جوهريا حقلا متعددا لممارسات متفرقة، ولآثار لا يمكن اختصارها.."[2].إن اعتراف بارت بصعوبة تحديد ووصف عملية القراءة، دفعه للاستعانة باللسانيات في توصيف القراءة وذلك من خلال توظيفه لمصطلح ومفهوم الملاءمة La pertinence. ويشير بارت إلى أن هذا المصطلح أثبت فعاليته عندما وظفه دوسوسير في النظر للغة من زاوية المعنى. واعتمده **تروبتسكوي** و **جاكبسون**، عندما فحصا الأصوات في ملاءمتها للمعنى ونفس الأمر كان مع بروب في بنيته الوظائفية للقصة. ويرى بارت بأنه يجب مقاربة القراءة من خلال جملة من المقومات هي:

أ- الملائمة:

إن الملائمة بالمعنى اللساني تمثل القاعدة الوصفية التي يتبناها الباحث السيميائي لوصف موضوع دراسته[3]. وبالنسبة لبارت فقد تبين له، أن الملائمات القديمة لا تتناسب مع القراءة، أو بالأحرى إن القراءة تتجاوز تلك الملائمات[4]،

---

[1]- رولان بارت: هسهسة اللغة، ص 45.
[2]- رولان بارت: هسهسة اللغة، ص 46.
[3] - Jean – Dubois et autres : Dictionnaire de linguistique, pertinent.
[4]- رولان بارت: هسهسة اللغة، ص 47-48.

لأنها تقيد المعنى، وتحد من انطلاقه . و يشمل ذلك التجاوز كل جوانب عملية القراءة:

1- ليس في حقل القراءة ملاءمة للأشياء، لأن فعل القراءة أكثر تعددا من فعل الكلام. فالقراءة فعل متعد بمعنى أنه يكثر استعماله، و يتنوع، حيث يمكن القول: إننا نقرأ النصوص، المدن، الوجوه، والحركات، والمشاهد..وهذه الأشياء تتغير لدرجة لا يمكن توحيدها ضمن فئة جوهرية أو حتى شكلية. والشيء الوحيد الذي يجمعها هو قصدية القراءة. "فالشيء الذي أقرأه يتأسس فقط على قصدي في القراءة، إنه للقراءة أسطورتنا، وأنه يتعلق بالظاهراتية وليس بالسيميولوجيا"[1].

2- لا يوجد في حقل القراءة ملاءمة مستويات Pertinence de niveaux، و هذه الميزة شديدة الارتباط بالأولى، فاستحالة حصر موضوع القراءة يؤدي بالضرورة إلى عدم إمكانية وصف مستوياتها المختلفة. فالقراءة قد تكون خطية للحروف وقد تكون للصور، أو للأحداث.. وبتعدد المستويات يصبح من الصعب حصرها أو ضبطها وتحديدها.وبهذا يتوصل **بارت** إلى أن ما يميز القراءة هو **اللاملاءمة.** فتعذر الملاءمة قد يكون بشكل ما خلقا في القراءة[2].

ب- الكبت:

في هذه النقطة يشير بارت إلى أن إرادة القراءة، يواجهها كبت القراءة، هذا الكبت الذي يتمظهر في شكلين؛ النوع الأول ناتج عن كل الضغوط الاجتماعية

[1]- رولان بارت: هسهسة اللغة، ص 47.
[2]- رولان بارت: هسهسة اللغة، ص 48.

التي جعلت القراءة واجبا[1]، وهو لا يتكلم هنا عن القراءة القائمة تحت فعل اكتساب معرفة من المعارف، أو تقنية من التقنيات، بل يتحدث عن القراءة الحرة. إن القراءة ارتبطت بالمقامات الإيديولوجية، بحيث لا يمكن الإفلات من قانون القراءة. فكل فئة تطالب أعضاءها بقراءة نصوص دون أخرى، ولذا على المرء أن يتحرر من قوانين الجماعة.أما الكبت الثاني الذي يحدده **بارت** فهو كبت "المكتبة العامة"، الذي يكون لسببين:

1- إن المكتبة هي فضاء بدائل الرغبة، أي أنك قد تجد فيها ما تطلبه، وقد تقترح عليك كتبا غير التي تطلبها. "ولكي يستخلص المرء من المكتبة لذة، أو يسد فراغا أو متعة، فيجب عليه أن يتخلى عن دفق خياله، ويجب عليه أن يستحوذ على أوديبه الخاص"[2].

2- المكتبة فضاء نزوره، ولكننا لا نسلكه، فالمكتبة بطابعها المؤسساتي،

تجعلنا نحس باستعارة الكتاب عبر وسيط، مما يخلق شعورا بأن الكتاب محجوز، مستدان، مقتطع. وهذا على عكس الكتاب الذي نشتريه ويبقى في

---

[1]- رولان بارت: هسهسة اللغة، ص 49 .
[2]- رولان بارت: هسهسة اللغة، ص51.

المنزل. فالكتاب الذي نشتريه يتضمن إطلاقا للمكبوت. "فالفعل اشترى يمكن أن يكون مطلقا للكبت"[1]، وتشتغل الرغبة كشيء رفع الحصار عنه.

ج- الرغبة

إن الرغبة الكامنة في القراءة، لا تستطيع أن تتسمى، إنها شبق القراءة الذي يجعل رغبة القراءة تكون مع موضوعها. والقراءة الراغبة تظهر موسومة بسمتين أساسيتين:

- السمة الأولى، تكون في أن القارئ، حين ينغلق على نفسه لكي يقرأ، ويجعل من القراءة حالة معزولة تماما، وسرية يلغي العالم فيها كلية، إنما يتماهى في هذا السلوك مع ذاتين إنسانيتين أخريين؛ هما الذات العاشقة، والذات المتصوفة.وقمة اللذة تكمن في العلاقة التناظرية مع الكتاب.
- السمة الثانية التي تتمثل في الذات الراغبة، هي كل مصاحبات الجسد في القراءة، كالافتتان، والعطلة، والتلذذ، والألم،"إن القراءة تنتج جسدا مشوشا، ولكنه غير مجزء"[2]. فتفاعل القارئ مع الكتاب، هو تفاعل للجسد والحواس.

د- الذات: إن القارئ ذات غير مندمجة، فهو في محاولته لفك الرموز والحروف والكلمات والمعاني والبنى، فإنه يضاعفها ويدع نفسه إلا ما لا نهاية معبرا لها. إنه ذات منفصلة عن الفلسفات والايديولوجيات، لا يخضع لسلطتها

1- رولان بارت: هسهسة اللغة، ص52.
2- رولان بارت: هسهسة اللغة، ص 54.

المطلقة؛ "فالقارئ هو الذات كلها، وأن حقل القراءة هو حقل الذاتية المطلقة:إن كل قراءة تصدر عن ذات، وهي لا تكون منفصلة عن هذه الذات إلا بوسائط نادرة ودقيقة، مثل تعلم الآداب، وبعض الرسميات البلاغية"[1]. وما عدا ذلك فإن الذات تتمتع باستقلاليتها، فإما تكون راغبة في القراءة أو منحرفة عن تلك الرغبة.

من خلال الضوابط السابقة التي حددها بارت للقراءة، نكون إزاء بحث في ظاهراتية القراءة. فالقارئ متفاعل مع بيئته ومع مكونات الفعل القرائي ضمن مستويات تبحث في خصائصه، وفي شروط إنتاجيته في تعامله مع النصوص والكتب.

II-4- قراءة النص السردي

إن التحول الذي أحدثه التوجه الجديد **لرولان بارت** في مرحلة ما بعد البنيوية، هو كما أشرنا في الفصل السابق من هذا البحث، كان مع كتاب س/ز الذي انتقل فيه من مفهوم العمل الأدبي إلى مفهوم النص الأدبي. وهذه الدراسة النصية التي تختلف عن المقاربات السابقة في دراسة النص السردي، يرى **بارت** بأنها تقوم على مبدأ جديد هو نص القراءة: "فماذا يكون إذا نص أس/زد،

[1]- رولان بارت: هسهسة اللغة، ص 57.

إنه بكل بساطة نص، وإنه لنص نكتبه في رأسنا عندما نرفع الرأس. وإن هذا النص الذي يجب أن نسميه بكلمة واحدة، نص القراءة"[1].

إن دراسة قصة سارازين لبلزاك، تختلف عن المقاربات التي أعتمدها **رولان بارت** في التحليل البنيوي للسرد. فهو لم يقدم تصورا منهجيا دقيقا يلتزم به البحث النقدي، بل على العكس من ذلك، انطلق من مبدأ تعددية القراءة. واهتم بصورة أساسية بالقارئ الذي يرى أنه جوهر الرؤية في التحليل النصي، لأنه هو من يعوض حضور المؤلف. ويبرر بارت ذلك الحضور من خلال نص في بداية قصة سارازين يقول "بارت" في المطلع: "في قصة سارازين كتب بلزاك هذه العبارة في معرض حديثه عن مخنث تقنع بقناع إمرأة: "كان المرأة بتخفاتها المباغتة، وأهوائها المجانية، و بلبلتها الغريزية، و جرأتها غير المبررة، و تحدياتها، و رقة عاطفها،" من يتكلم على هذا النحو؟."[2] و الجواب الذي يقدمه "بارت" هو مجموعة إمكانيات يمكن توضيحها كالآتي: قد يكون ذلك الصوت: بطل القصة، أمالفرد بلزاك، أمالحكمة الكونية، أمعلم النفس. وأمام التنوع في إمكانيات الإجابة، توجبت عند "بارت" عبثية نسبة النص إلى مؤلفة؛ لذا كان لا بد من إعلان موت المؤلف.

إن اهتمام **بارت** بالقارئ، هو توجه استأثر باهتمام البحث النظري والنقدي في العقود الأخيرة؛ و ذلك باتخاذ القارئ معيارا في تقويم الأدب. و هو اهتمام نجده واردا عند "سارتر" في كتابة "ما الأدب؟" مع الاختلاف في زواية الرؤية. لقد تبين **لبارت** أن الاهتمام في القرون الماضية قد انصب على المؤلف و كأنه

[1]-رولان بارت، كتابة القراءة، ضمن كتاب هسهسة اللغة، ص 40

[2] :- Roland Barthes S/Z, coll, points, Seuil, Paris, 1970 p . 81

هو المالك الأزلي لعمله، و القراء مجرد منتفعين به مستهلكين له مما يعني أن المؤلف صاحب سلطة يفرض على القارئ نيته[1]. لقد نظر **بارت** من هذا المنطلق، إلى العلاقة بين النص الأدبي وقارئه على أنها سيميوزيس[2]، و هي إحدى قدرات الأدب التي يضعها تحت ثلاثة مصطلحات إغريقية.

-ماتيزيس Mathésis : يكون الأدب حقلا للمعارف.

-ميمزيس Mimésis : محاكاة الواقع.

-سيميوزيس Sémiosis : يكون الأدب هنا، فضاء لغويا مفتوحا، أي نتيجة للتفاعل الداخلي للعلاقات اللغوية في النص. لا تكمن أهمية القراءة بهذا، في استكشاف المعنى الذي يريده المؤلف، بل في بناء جديد. و تكون القراءة بهذا هي "العثور على معان، والعثور على معان و تسميتها، و لكن هذه المعاني المسماة تساق نحو معان أخرى، و تتجمع و تتلاحق الأسماء، و تتجمع، فيطلب اجتماعها من جديد أن يسمى: فأنا أسمي و أسقط الاسم، و أسمي ثانية، و هكذا يمضي النص: فهو تسمية في حالة صيرورة، مقاربة لا تتوقف، اشتغال في المجاز[3].

ومنذ بداية كتاب س/ز يقرر **بارت**، أن النمط الموحد في دراسة كل النصوص السردية، أمر في غاية السذاجة، لأنه يلغي كل الخصوصيات، ويلغى ممكنات القراءة. يقول بارت، للتدليل على ذلك في القسم الأول من الكتاب كتاب **s/z** تحت عنوان "**التقييم**" l'évaluation، مقولة مؤداها "أن بعض البوذيين يرون العالم أو منظرا طبيعيا بأكمله في حبة فاصوليا، وهو ما أراد المحللون

---

[1] - Roland Barthes : le bruissement de la langue, p 34.
[2] - Roland Barthes : le grain de la voix, p 225.
[3] - Roland Barthes : S/Z, p 17 – 18.

الأوائل للسرد فعله حين نظروا إلى جميع سرود العالم من خلال بنية واحدة ويعتقدون أننا بسبيل استخلاص نموذج من كل قصة، ومن تلك النماذج نقيم بنية قصصية ضخمة نطبقها على أي قصة: يا للمهمة الشاذة... وأخيرا نصل إلى ما لا نبتغي، لأن النص بذلك يفقد ما يميزه من غيره[1].

يبدو جليا من هذه العبارات، أن كتاب **س/ز** يغاير كتاب **التحليل البنيوي للسرد** وذلك بتخليه عن النموذج البنيوي، حيث تحمل العبارات اعتراف بارت بقصور البراغماتية البنيوية التي جعلت مفهوم البنية محوريا في تحليل النصوص.

وتم استبدال هذه المقاربة بنمط جديد من التحليل يقوم على الوحدات القرائية LEXIES ، وشيفرات النص CODES، و إن كشف الشفرات يتوقف على القارئ، وهنا تمتزج الكتابة بالقراءة، و يتراجع الكاتب عن مكانه الريادي ليتركه للقارئ. فالقراءة، إذن، هي إعادة كتابة النص، لا استهلاكا سلبيا لمنتج نهائي. و هذا النوع من القراءة لا يتحقق إلا بفتح النص على البعد الرمزي. و هنا أقام **بارت** تفرقة بين نوعين من القراء[2]:

1- القارئ الساذج: هو الذي يقرأ النص بشكل عفوي، و من ثم فإنه يمثل القراءة الاستهلاكية للنص.

2- القارئ الرمزي: هو الذي يتعمق في القراءة ليصل إلى الثراء الرمزي، دون أن يكون ثمة منفذ رئيسي يتوجه بموجبه.

[1] - Roland Barthes : S/Z, p 9.
[2]- Roland Barthes : le grain de la voix, p 89 – 90.

وإذا تأملنا دراسة بارت لقصة **سارازين** نجد أن البداية كانت من العنوان الذي اختاره بارت لدراسته ؛ حيث إنه عنون دراسته لقصة بلزاك "**سرازين**" بـــــ **س/ز** S/Z. و هذه الصيغة لا تعد عنوانا؛ لأن العادة قد جرت بأن يجتزئ الكاتب بجملة واحدة أو بلفظ واحد ليدل على مضمون كتابة. غير أن **بارت** قصد تجاوز النمطية في دراسته، وقرر فتح المجال أمام التأويل منذ بداية كتابه. مما أعطى المجال للقراءة والقارئ لطرح تصورات منذ بداية الدراسة عما سيكون التحليل. ويمكننا أن نصل إلى قراءة العنوان كما يأتي:

1-إن **س** و **ز**، يشكل كل منهما الحرف الأول في اسمي الشخصيتين المركزيتين في قصة بلزاك: (س) "**سرازين**"، و(ز) " **زامبيلا**". و صيغة كتابة الحرفين أي كتابتهما مع خط فاصل بينهما S/Z، فإنه يريد الإيحاء بذلك لإمكانية قراءة **سارازين** من حيث هي شخصية مناقضة **لزمبيلا**. و هكذا يكون الأصل في العنوان "**سرازين**" شخصية مناقضة لزمبيلا أو عكسها أو ضدها.

2-إن "بارت" يعد عمله ذلك تجربة جديدة؛ و محاولة تأسيسية لنقد جديد قائم على النظرة المتعددة "Une critique pluraliste" التي تمكن القارئ من الاستفاد من كل ما يمكن أن يكون كامنا في النص من معان.

أن التحليل السردي لا يجب أن يتعامل منذ البداية مع بنية النص الكلية، بل علينا القيام بتجزئته، وتقسيمه إلى وحدات قرائية Lexies؛ فالنص الدال حين يجتزئ إلى وحدات ومقاطع قصيرة، تتحطم قوة تماسكه السطحية وامتداده، مما يجعل التحليل صعبا، وهذا ما يُمكِّننا من البحث في بنيته العميقة، والكشف عن

الإستراتيجية التي تمت الصياغة وفقها[1]. فالقارئ مطالب بتحطيم شبكة النص، وإتاحة المجال لتفكيك وحداته التي تمكنه بعد ذلك من الانطلاق في القراءة بصورة تعارض الطريقة الكلاسيكية المدرسية؛ فالنص يعبر باستمرار، وبطرق شتى، عن لانهائية القراءة.

وقد قام بارت بالفعل بتطبيق منهجه، حين قسم قصة "س/ز" إلى 561 وحدة قرائية متتالية، تتباين في طولها بين مقطع بأكمله، أو كلمة واحدة. ثم قام بتحليل هذه الوحدات القرائية في ضوء شيفرات النص الخمسة التي حددها كما يلي:

1- الشيفرة الحدثية التعاقبية للأفعال المؤلفة للسرد (الأحداث) ورمز لها بـــ ACT

2- الشيفرة التأويلية ورمز لها بـــ HER

3- الشيفرة الرمزية ورمز لها بـــ SYM

4- الشيفرة الدلالية والتي تمثل فيها الدوال (sèmes) فقد رمز لها بـــ SEM

5- الشيفرة المرجعية وهي تشير إلى شيفرات متداولة ثقافيا، ورمز لها بـــ REF[2].

ووجد أن هذه الشيفرات موجودة ومتمظهرة في ثلاث وحدات قرائية هي: العنوان والجملة الأولى من القصة، التي جزأها إلى وحدتين قرائيتين، وهذه الوحدات هي:

1- سارازين

---

[1] - Roland Barthes; S/Z, page 21

[2] - Roland Barthes, page 25.

2- كنت مستغرقا في حلم عميق من أحلام اليقظة.

3- التي تأخذ حتى أكثر الناس حركية، وذلك في حفلة من أشد الحفلات صخبا.

من خلال هذا الطريقة الجديدة في القراءة السردية، نستنتج نظام التتالي والتعاقب الحدثي، قبل أن نستغرق في مستويات أخرى من التحليل، فالأساس الأول الذي ينبني وفقه فعل الحكي، هو التتالي المستمر للأفعال والوقائع المختلفة والمكونة لجسد السرد، وفي هذا المستوى يسجل بارت الشيفرة الأولى (الحدثية).

فعنوان القصة "سارازين" يبقى محل تساؤل متعدد ومتنوع؛ هل سارازين اسم لشخص؟ أم هو مسمى لشيء ما؟ هل هو ذكر أم أنثى؟ ويبقى السؤال مطروحا عبر الوحدات القرائية إلى أن نصل إلى الوحدة 153، حين يتجه السرد لتقديم سيرة نحات اسمه سرازين[1].

إن بارت يتجاهل التقسيمات البنيوية الواضحة، ويتجاوز حتى التقسيمات المعتادة للخطاب عبر الجمل والمقاطع، ومن خلال إعادة صياغة الممكن القرائي المتعدد يصل عبر وحدات المعنى، إلى أن العنوان يقصد به شخص اسمه سارازين. لكن عبر هذا الانتقال الذي لم تألفه الدراسة البنيوية للسرد، نصادف مجالا للأسئلة المترددة في مستوى كل وحدة من الوحدات، حيث تكون مجالا لشيفرة يدعوها بارت (التأويلية)، التي تبدأ بطرحنا للسؤال وتنتهي بحصولنا على الإجابة. والشيفرة التأويلية هي الشيفرة الرئيسية في القصة الكلاسيكية، والشيفرتان التعاقبية الحدثية والشيفرة التأويلية تخلقان حركية نصية

[1]-Roland Barthes page 24.

تدفع القارئ للاسترسال في مواصلة القراءة. لأنهما تؤلفان عنصر التشويق في القصة[1] .

ولتحديد الشيفرة الدلالية، يركز بارت على كلمة "سارازين" التي أوردها بلزاك بصيغة Sarrasine الدالة على التأنيث في اللغة الفرنسية، لوجود حرف E في نهاية الكلمة، رغم أن هذا الاسم معروف في اللغة الفرنسية لكن بصيغة مذكرة Sarrazin. كما أن الانقلاب الذي حصل في شكل الكتابة بين الحرف S والحرف Z ، اللذين يتقارب نطقهما في اللغة الفرنسية-كونهما حرفين من حروف الأسنان la dentalité – [2]، يحيل إلى بعد خاص تنتجه الدلالة التي يمثلها النص.

ويبقى البحث في هذه الوحدة مركزا على العنصر الدلالي (sème) للحرف، حيث يتخذ أبعادا داخل نص القصة[3]، ولذلك فإن الشيفرة الكامنة في تحديد الدال يسميها بارت "الشيفرة الدلالية" لكونها تخضع للتضمن والتماثل والتشاكل الدلالي.

وعند الانتقال إلى الوحدة القرائية الثانية:"كنت مستغرقا في إحدى الأحلام العميقة من أحلام اليقظة"، نجد أن هذه الوحدة-حسب بارت- ذات بعد بلاغي يؤسس للشيفرة الرمزية، عبر ثنائيات تقابلية، أو طباقات تؤثث حلم اليقظة، التي تقدمها سلسلة من الصور يكونها النص عبر: الحياة والموت، الداخل والخارج، البرودة والحرارة، الحديقة والصالون. فالوحدة القرائية الثانية هي بمثابة مجال واسع للرمزية، لأنها تخضع لإبدالات كثيرة، تكون عالما من الرموز التي تجعل

---

1 - السيد إبراهيم: نظرية الرواية، ص 242.

2 - Roland Barthes; Essais critiques, page 216.

3- Roland Barthes; S/Z, page 24

العلاقة ذات منحى نفسي.

كما أن الوحدة القرائية الثانية تمدنا في مقطعها الأول "كنت مستغرقا"، بمجال تبرز فيه الشيفرة الحدثية أو التعاقبية، لأن الاستغراق الوارد في النص، تتلوه الاستفاقة؛ (...عندما استيقظت بسبب المحاورة القائمة..). فتحت هذه الشيفرة الحدثية يمكن أن ندرس أي حدث في القصة، غير أن طبيعة الأحداث تختلف؛ ففي النص الحداثي تتشابك الأحداث وتتفرج، لكنها في النص الكلاسيكي تكمل بعضها حتى النهاية[1].

وفي الوحدة القرائية الثالثة: "...التي تأخذ أكثر الناس حركية، في حفلة من أشد الحفلات صخبا"، يقول بارت إنها ذات ارتباط بمرجعيات ثقافية واجتماعية، فهي مبنية وفق المعرفة المسبقة "للحفلة الصاخبة"، وبالتالي فهي تحدد الشيفرة المرجعية. فالقيمة المرجعية تتشكل في ذهن المتلقي انطلاقا من السياقات السوسيو-ثقافية التي ينتمي إليها، وكذلك وفق المعرفة التي يمتلكها، سواء أكانت معرفة علمية أم ثقافية.

وعند تتبعنا للوحدات القرائية في نص "سارازين"، نجد أن بارت يشتغل بطريقة فتح من خلالها النص على مستويات متعددة، تسعى للكشف عن البنيات المتشابكة للنص، مستعينا بالتقسيمات التي أسسها في البداية من خلال "الشيفرات الخمسة"، وهذه الطريقة لا تتفق مع المنهجية المقترحة في مقالة "التحليل البنيوي للسرد"، مما يعكس التحول الكبير في المقاربة البنيوية لديه، خاصة عندما يشير إلى أن غاية دراسة هذه الشيفرات الخمسة، التي هي بمثابة شبكة تخترق

[1] - روبرت شولز: البنيوية في الأدب، ص 174.

النص، ليس البحث عن بنية هذه الشبكة، بقدر ما هو العمل على بنينتها، وتتبع خصائصها وطبيعتها، بما يسمح بانفتاح النص على الدلالات الممكنة والمتعددة.

فالشيفرة ليست لائحة من المعطيات، ولا حتى محور استبدال يجب إعادة تركيبه، بل هي أفق من المقولات، وسراب من البنينات التي تعطينا، من خلال تتاليها وتعاقبها أو تقاطعها أو تناسقها، الكتابة بحد ذاتها[1]. كما أن هذه الشيفرات تتعالق مع مستوى آخر في النص السردي هو الأصوات، التي لا تتصل بمفهوم الشخصية فقط، وإنما بعناصر كلية يمكن أن تتمثل في صوت الحقيقة، وصوت العلم، وصوت الرمز.

وهذه الأصوات تتعالق مع الشيفرات الموجودة في النص بصورة منتجة للأبعاد المتنوعة؛ فصوت الإنسان والفرد في النص يتعالق مع الشيفرة الدلالية؛ في حين أن صوت العلم يتصل مع الشيفرة الثقافية؛ وصوت الحقيقة يتعالق مع الشيفرة التأويلية؛ وصوت الرمز مع الرمزية[2]. فمسار البحث في النص يتخذ صورة المستويات المتحركة، بدلا من البنيات الثابتة والقارة. والقراءة تتنقل بين الصوت الواضح للقيمة المهيمنة، وبين الشيفرة المناسبة لها، وهكذا يتحول النسيج النصي إلى شبكة من العلاقات اللانهائية والمفتوحة باستمرار على الجديد عند كل قراءة. "وبقدر اختلاف وجهات النظر التي يتخذها القارئ فإن معنى النص يتم إنتاجه من شذرات وفيرة لا تنطوي على وحدة كامنة"[3].

إن القراءة التي قدمها رولان بارت لنص بلزاك هي قراءة نصية، تختلف

---

[1] - Roland Barthes; S/Z, page 27.
[2] - Ibid. page 28.
[3] - رامان سلدن:النظرية الأدبية المعاصرة،ترجمة جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر 1998، ص 123.

عن القراءة البنيوية دون أن تناقضها. فالقراءة النصية لا تسعى لوصف بنية الأثر الأدبي، بل تعمل على إنتاج بنية متحركة تتعدد بتعدد القراء، وتستمر عبر التاريخ، كما أنها لا تحدد منتهيات المعنى بقدر ما تبحث في منطلقاته، ونقاط انبثاقه.

ويقدم **رولان بارت**، الخطوات المفترضة في التحليل النصي، لتوضيح الإجراءات التطبيقية. التي تشكل تصورا في أربع خطوات يرى فيها العناصر المفترضة للدراسة النصية وهي:

1- تقسيم النص إلى مقاطع تدعى وحدات قرائية.

2- البحث في الدلالات المتضمنة والحافة للوحدات القرائية.

3- التتبع المتتالي لمسار النص دون البحث في بنيته أو العمل على شرحه.

4- البحث عن بؤر انطلاق المعنى les départs de sens، لأن ما يكوِّن النص ليس بنيته الداخلية المغلقة، بل انطلاق المعنى منه، وتآلفه مع نصوص وشيفرات وعلامات أخرى[1]. من هنا يمكننا القول أن لكتاب س/ز د غايتين أساسيتين؛ الأولى غاية عملية والثانية نظرية، وتصنفان ضمن الدراسات ما بعد البنيوية. فالغاية العملية تتمثل في أنه بالإمكان قراءة النص الكلاسيكي الواقعي، كما لو أنه نص حداثي، وتبيان أن نص قصة بلزاك، بالرغم من طابعه الكلاسيكي، فهو ذو معان تتشعب إلى مالا نهاية. أما الغاية النظرية فهي تقويض الرؤية البنيوية الميكانيكية، التي تمثلتها دراسته السابقة في التحليل البنيوي للسرد، وإقتراح مجموعة من الشيفرات بغية إنتاج المعنى.

---

[1] - Roland Barthes page 32.

ويرى ليونارد جاكسون في كتابه بؤس البنيوية، أن الإجراء الذي قدمه **بارت** في قراءته لنص بلزاك، يمكن أن يدرج ضمن رؤية جديدة للقراءة، كان بارت فيها مسايرا للفلسفة التفكيكية والسيميائية. فبارت يرى أن الشيفرات التي يصفها جزء من بنية العقل لدى أي قارئ يقرأ قصة بلزاك، وأنها تفسر القراءة التي سيقدمها هذا القارئ في حقيقة الأمر. وهذه فرضية تجريبية بشأن القراءة.."أن بارت لا يفعل ذلك بمحض الصدفة. ففي الوقت الذي كتب فيه س/زد، كان بارت واقعا تحت تأثير فلاسفة مثل ديريدا وكريستيفا، ممن يرون في مجرد فكرة "النظرية" النظامية والمتماسكة في القراءة شبهة وارتيابا شديدين"[1].

إن بارت بصياغته لمفهوم جديد لقراءة النصوص السردية، يكون قد أقام قطيعة مع المنهج البنيوي السردي . وفتح أفقا للقراءة المستندة إلى معايير تمنح الحرية للقارئ، في الكشف على خصوصيات النصوص وأسلوبية مقاربتها. وهذا الأمر جعل النقاد يصفون هذه الخطوة بالتحليل التفكيكي، أو ما بعد البنيوي. حيث أن الوحدات القرائية أصبحت بديلا عن الوحدات البنيوية السردية.

---

[1] - [1]- ليونارد جاكسون: بؤس البنيوية، ص250

الخـــاتـــمـــة

الخاتمة

بعد هذه الرحلة في العالم النقدي لرولان بارت، نقول بأن إن الكتابة عنرولانبارتأمر ليس باليسير على الباحث المبتدئ و ذلك لتعدد المرجعيات النظرية التي استند إليها سواء أكانت هذه المرجعيات فلسفية أم نفسية أم لسانية. وتعدد منجزاته النقدية وكثافتها.

1- ان الاهتمام الاساسي الذي شغل بارت في مجمل نصوصه النقدية هو قضية الكتابة، وخصائصها ، وصارت الكتابة بديلا عن العمل الأدبي. وأقام حدودا للتمييز بين العمل الأدبي والنص الأدبي. كما اعتمد بارتالتركيز على مفهوم الكتابة، بدلاً من التركيز على المؤلف.

2- نفي بارت أن يمتلك الناقد الأدبي الحقيقة المطلقة في محاكمة الكتابة، فالنقد الأدبي شكل من أشكال الكتابة والناقد كاتب مبدع.فبارت عدالنقد إبداعاً مؤكداً، أن إمكانات النقد تتمثل في أن الناقد أصبح كاتباً بمعنى الكلمة، وأن النقد غدا من الضروري أن يقرأ ككتابة. إن طريقة تعامل بارتمع الممارسة النقدية تكشف تصوره لدور الناقد الذي أصبح مبدعاً لنص قائم بذاته، فالنقد قراءة، وهو مجموعة من الاستراتيجيات والمناورات المنهجية والبلاغية التي تعبر عننفسها، أو ربما لا تعبر إلا عننفسها، لا تمتلك أن تصف غير ذاتها فأحكامها نسبية غير مطلقة.

3- يتضح من مجمل كتابات رولان بارت أنه يمكننا تقسيمها إلى ثلاث مراحل كبرى، تتميز كل مرحلة ببروز خصائص تتسم بها الكتابة النقدية لديه.

4-تميزت الكتابة النقدية لدى بارت في المرحلة الأولى بنزعتها السوسيولوجية، وتأثرها بالأفكار اليسارية لكارل ماركس و برتولد بريخت، سواء في الحديث عن تطور أساليب الكتابة الكلاسيكية البرجوازية، أو انتهاء شكلها المهيمن لحساب أساليب جديدة أخرى ، أو في دراسته وتحليله لأساطير المجتمع البرجوازي.

5- المرحلة الثانية التي ميزت الكتابة النقدية عتد رولان بارت، هي مرحلة بنيوية سيميولوجية، تتضح ملامحها بمبدأ الدراسة المحايثة، في "عن راسين"، مرورا بالتقديم المنهجي البنيويلدراسة السرد، وانتهاء بدراسة العلامات والأدلة السيميولوجية، وفي هذه المرحلة تبدو الاستفادة واضجة من دوسوسير، وهيالمسلاف، وليفي شتراوس، بالاضافة لجماعة "تل كل". أن جهود بارتفي مجال السيميولوجيا كما في المدرسة البنيوية تركت آثاراً واضحة في الدراسات اللاحقة لدى النقاد الآخرين. والدرس السيميولوجي عند بارتهو دراسة الأنظمة الدالة سواء أكانت أنظمة لغوية أم إشارة غير لغوية ومن ثم فإن اللغةعنده فضاء واسع لا يمكن فقط قصره على الأنساق اللفظية الكلاميةفهو يعكس مقولة دوسوسير حين يقرر بأن السيميولوجيا جزء من اللسانيات.

6- أما المرحلة الثالثة من التحول في المسار الكتابة النقدية لدى رولان بارت، فقد بدأت بتحوله عن النسق البنيوي الموحد في تحليل السرد، ليطرح بديلا لذلك هو تعددية القراءة السردية، وأصبح بارت مناصرا للقارئ المتعدد، وألغى سلطة المؤلف وسلطة النص. وقد تميزت الكتابة النقدية في هذه المرحلة بالتحرر من السلطة المنهجية في الكتابة، وبروز الكتابة الذاتية بتأثير من جاك لاكان،

7- أن بارتأسهم في الانتقال بالنص النقدي من صفته التقليدية كلغة شارحة، واصفة، لغة من الدرجة الأولى تلفت الانتباه إلى نفسها، أكثر مما تلفته إلى النص الإبداعي الذي تنقده وتقرأه وتقدمه. ويتجلى ذلك من المسار الذي اتخذه طرح بارتحول موت المؤلف و سلطة النص و القارئ. رغبة منه في إحلال النقد محل المبدع منتج النص. كما أنرولان بارت خلص القارئ من كونه متلقياً سلبياً، أو مستهلكاً يقع تحت سلطة النص، إلى أن أصبح هو البديل الحقيقي للمؤلف. ومن هنا أصبح النص مفتوحاً على قراءات متعددة، لا يمتلك دلالة واحدة وإنما صارت دلالاته متعددة، ومتشعبة إلى حد كبير وهو ماسمح بظهور أصناف من القراء.

8- استند بارت في دراساته إلى العديد من المراجع النظرية فلسفية وسيكولوجية ولسانية وسيميائية وانتروبولوجية . وظهر فيها تأثره بماركس، فرويد، هيالمسليف، ميرلوبونتي. وهذه التحولاتجعلت السؤال القائم هو ما المنهج الذي اتلعه بارت في دراساته النقدية

11- شكلت الكتابة المقطعية Fragmentaire، اختيارا مميزا لكتابات بارت في المرحلة ما بعد البنيوية بالخصوص. وقد هدف بارت من وراء ذلك إلى إلغاء النزعة الكلية في الكتابة. كما رأى في هذا الشكل من الكتابة، تحررا من سلطة النزعة المثالية للكتابة الكلاسيكية. وقد مارس الكتابة المقطعية حتى في كتابته لسيرته الذاتية، التي جاءت مخالفة بشكل كلي لما هو معهود في هذا النوع من الكتابة.واقترح مصطلح **بيوغرافيم** ليؤسس لصيغة جديدة في كتابة السيرة الذاتية.

12- طرح بارت مفاهيم جديدة تتعلق بالكتابة والقراءة واللذة والمتعة. وقد شكلت هذه المفاهيم انشغالا جديدا لدى الباحثين، بحيث صار التفاعل بين النص والكاتب والمتلقي محكوما بقيم ذاتية تفاعلية. وأصبحت معايير التذوق النصي في مستوى كتابته أو قراءته، ينظر إليها بناء لنمط الاستيعاب الثقافي، أو بناء على قيم التجاوز.

ببليوغرافيا

I - المصادر:

1-Roland Barthes : sur Racine, coll, points, Seuil, Paris, 1963.
2-Roland Barthes : Introduction a l'analyse structurale du récit, Communications n 8,Seuils,Paris1966 .
3-Roland Barthes ;Mythologies, éd seuil, coll. Points, Paris 1970 .
4-Roland Barthes, le degré zéro de l'écriture,Paris,Seuil,Coll,Points,1972 .
5-Roland Barthes : Essais critiques, coll, « tel quel», Seuil, Paris, 1964.
6-Roland Barthes :Système de la mode, éditions Seuil, Paris ,coll Points 1983.
7-Roland Barthes : L'empire des signes,Flammarion, coll champs, Paris 1980,
8-Roland Barthes; S/Z essais, éditions du seuil, Collection tel quel, Paris 1970.
9-Roland Barthes : Sade, Fourier, Loyola, coll. Tel- Quel, Seuil, Paris 1971
10-Roland Barthes : colloque de Cerisy-Prétexte Roland Barthes .
11-Roland Barthes; Le plaisir du texte, éditions du seuil, 1973.
12-Roland Barthes par Roland Barthes,écrivains de toujours,Seuil ,Paris 1975.
13-Roland Barthes : Fragment d'un discours amoureux, coll. « tel quel, Seuil, Paris, 1977.
14-Roland Barthes : le grain de la voix, (entretiens 1962 – 1980), Seuil, Paris 1981.
15-Roland Barthes : l'obvie et l'obtus.
16-Roland Barthes Le bruissement de la langue, Seuil,Paris, 1984.

17-رولان بارت: نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي، ط1 مركز الاتماء العربي، ط1 ، 1994.

18-رولان بارت: هسهسة اللغة، ترجمة منذر عياشي،مركز الانماء الحضاري، ط1، حلب 1999

19-رولان بارت: النقد البنيوي للحكاية ،ترجمة انطوان أ بو زيد .

20-رولان بارت: درس السيميولوجيا، ترعبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال الدارالبيضاء ط2، 1986.

21-رولان بارت:الدرجة الصفر للكتابة،ت محمد برادة،الشركة المغربية للناشرين المتحدين،ط3، الرباط 1985.

22-رولان بارت: التحليل النصي،تر عبد الكبير الشرقاوي، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، ط1، دمشق 2009.

23-رولان بارت: مبادئ في علم الأدلة، ترجمة محمد البكري، دار الحوار للنشر،ط2،اللاذقية 1987.

24-رولان بارت: لذة النص، تر منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط1، 1992.

25-رولان بارت : من البنيوية إلى الشعرية، ترجمة غسان السيد، دار نينوى للنسر والتوزيع، ط1 دمشق 2001

II- المراجع بالعربية

26- احسان عباس: فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1959.

27- السيد إبراهيم: نظرية الرواية،دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة القصة، دار قباء للطباعة والنشر،ط1 القاهرة1998.

28- ين الشيخ حنان: الكتابة في معلم بارت، جامعة وهران، 1994

29- حنون مبارك: دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر1987

30- سعيد الغانمي: اللغة والخطاب الأدبي، المركز الثقافي العربي، 1993.

31- صلاح فضل بلاغة الخطاب وعلم النص.عالم المعرفة 164، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت 1992

32- عبد المالك مرتاض: أ- ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر.

33- عبد المالك مرتاض: قراءة جديدة لثراتنا النقدي، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، 1990،

34- عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، ط1 ، دمشق 2008.

35- فخري صالح: النقد والمجتمع حوار مع رولان بارت وآخرون، دار الفارس للنشر، ط1 عمان 1995.

36- فؤاد أبو منصور: النقد البنيوي الحديث بين لبنان و أوربا، نصوص جماليات تطلعات، دار الجيل، ط1 بيروت 1985

37- محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، ظ1 الدار البيضاء 1987.

38- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1984.

39- محمود أمين العالم: البحث عن أوروبا، المؤسسة العربية، سوريا، ط1، 1975.

40- ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي. المركز الثقافي العربي الطبعة3 بيروت 2002

41- وليد قصاب : مناهج النقد الأدبي الحديث .ط 1. دار الفكر ، دمشق ، 2007.

42-يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث.ط1.دار الأمين،القاهرة ،مصر،1994.

III-المراجع المترجمة:

43- أديت كريزويل: عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور،دار سعاد الصباح، ط1 1997 الكويت

45- تيري ايغلتون: نظرية الأدب، تر،ثائر ديب .ط1.،منشورات وزارة الثقافة،دمشق سوريا1995.

46- تيري إيجلتون: مقدمة في نظرية الأدب، تر أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة 1991

47- تزفيتان تودورف" وكتاب آخرين، في أصول الخطاب النقدي الجديد ترجمة: أحمد المديني، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط2، 1986،

48- تزفيتان تودوروف: نقد النقد – رواية تعلم – ترجمة: سامي سويداني، دار الشؤون العامة، العراق، ط2، 1986

49-تزفيتان تودوروف ، نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب ،مؤسسة الأبحاث العربية. بيروت ، والشركة المغربية للناشرين الجدد، الرباط،ط.1 ،1981

50- جان بول سارتر: ما الأدب؟، ترجمة محمد غنيمي هلال دار العودة بيروت 1984.

51- جان إيف تادييه: النقد الأدبي في القرن العشرين،ترقاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة،دمشق 1993

52-

53- رامان سلدن،النظرية الأدبية المعاصرة، ترجابر عصفور،دار قباء للطباعة والنشر 1998.

54- روبرت شولز: البنيوية في الأدب. ترجمة حنا عبود ، منشورات اتحاد الكتاب العرب 1984

55- ستفن نوردابل لاند: مغامرة الدال، ترجمة أحمد المديني، عيون.

56- سوزان سونتاك : الكتابة بالذات بصدد بارت، ترجمة محمد سويرتي، إفريقيا الشرق، دت.

57- فرديناند دو سوسير: محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة: يوسف غازي ومجيد النص، المؤسسة الجزائرية للطباعة، .1986

58- فرانك إيغرار: رولان بارت مغامرة في مواجهة النص ترجمة. غسان السيّد دار الينابيع 2009

59- فانسان جوف: رولان بارت والأدب، ترجمة محمد سويرتي، افريقيا الشرق،.1994

60- فيكتور برومبير: غوستاف فلوبير، ترجمة: غالية شملي، المؤسسة العربية للدراسات النشر، سلسلة أعلام الفكر المعاصر، ط1، 1978.

61- ليونارد جاكسون: بؤس البنيوية، الأدب والنظرية البنيوية، تر ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 2001 .

62- نيكولاس رزيرج: تحولات ما بعد الحداثة، ترجمة وتقديم ناجي رشوان، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2002.

IV- المراجع باللغة الأجنبية

63- Arnaud de la croix :Barthes, éditions universitaires, prisme,textes societé.Paris 1987.

64- A.Bronzon,la nouvelle critique et racine,éditions A-G,Nizet ,Paris 1970.

65- Gérard Vigner, du texte au sens, élément pour un apprentissage et un enseignement de la lecture, cle international, Paris 1973

66-Ginette Michaud, Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes, Hurtubise HMH Montréal, 1989.

67-Hayssam al bitar ; d'une théorie de l'écriture et de la lecture dans l'œuvre de R.Barthes université Lyon, 1993.

68-Julia Kristeva; semeiotike recherche pour une sémanalyse, coll. « tel quel», Seuil, paris , 1969.

69-Louis Marin : l'écriture de soi,éditions PUF,Paris 1999

70- Louis-Jean Calvet : Roland Barthes, un regard Politique sur le signe, Payot, Paris, 1973.

71- NADEAU, Sur la littérature, Presses universitaire de Grenoble, 1980, p.

72- Philippe Lejeune,Le pacte autobiographique, Seuil, 1975, nouv. éd. 1996, coll. «Points».

73- Serge Doubrovsky : Pourquoi la nouvelle critique, DENOL/Gauthier.

74- Vincent Jouve : la littérature selon Roland Barthes

V- الدوريات:

75- المجلة الأدبية الفرنسية Magazine littéraire عدد409،ماي 2002.

76- مجلة الكرمل، نيقوسيا، قبرص، ع 11. 1984.

77- مجلة المعرفة ، وزارة الثقافة السورية، العدد 300 ـــ 301 ،1987 .

78- مجلة عالم الفكر المجلد27،العدد1، سبتمبر .1990

79- مجلة عالم المعرفة، العدد 206 1996.

80- مجلة الحياة بتاريخ 2005.04.12.

81- مجلة الموقف الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب العدد 340، دمشق 2000

82- مجلةالموقف الادبي العدد 348 السنة التاسعة والعشرون - نيسان 2000م

83- مجلة الفكر المعاصر، العدد 40 ـــ 1968.

84- Recherche Poétique, Paris 1975.

85- Tel quel, n° 47, Automne, 1971

VI- المعاجم:

86- سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، وسوشبريس، الدار البيضاء، ط1، 1985.

87-Jean – Dubois et autres : Dictionnaire de linguistique, pertinent.

VII- المراجع الرقمية

88- أشرف البطران: دراسات وابحاث في التاريخ والتراث واللغات

http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=200161

89- بوشتي فرقزيد الصورة عند رولان بارت

l http://cineclubkhouribga.voila.net/cinema_1.htm

90- جوناتان كيلر :أقنعة رولان بارت، ترجمة السيد إمام.

http://www.alimbaratur.com/index.php?option=com_content&view=article&id=1195

91- حسين عيسى المحروس رولان بارت : من لذة النصّ إلى لذة الصورة الفوتوغرافية.

http://arabic.rt.com/forum/showthread.php?t=109061

92- ويكيبيديا الموسوعة الحرة

http://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%87%D8%A7%D9%8A%D9%83%D9%88%D9%88%D9%88

http://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B2%D9%86

93- يحيى قاسم سهل :مقدمة نقدية رولان بارت أنموذجا

http://abrokenheart.maktoobblog.com.

فهرس

الموضوعات

فهرس الموضوعات

الفصل الأول

مفاهيم وقضايا النقد الأدبي عند رولان بارت

الفصل الثاني

تحولات المسار النقدي عند رولان بارت

الفصل الثالث

الكتابة و قضاياها عند رولان بارت

القارئ والقراءة عند رولان بارت

الملخص:

إن قضية التعدد والتنوع في الأطروحات النقدية هي محور الإشكالية التي حاولت أن أجيب عنها في هذا البحث، ساعية إلى التعرف على أهم المحطات في حياة رولان بارت، هذه الشخصية النقدية الهامة. كما تسعى الإشكالية لمعرفة أهم الأفكار النقدية التي قدمها بارت، ومراحل التحول في حياته النقدية، والخصائص التي ميزت مشروعه النقدي.

وللإجابة على أسئلة الإشكالية ، قسمت البحث إلى ثلاثة فصول، الفصل الأول موسوم بـــ **مفاهيم وقضايا النقد الأدبي عند رولان بارت،** قسمت هذا الفصل إلى مبحثين؛ الأول خصصته للتعريف بشخصية رولان بارت، وسرد مختصر لسيرة حياته. كما عرضت بالذكر لأهم إنتجاته المنشورة أثناء حياته، أو تلك المنشورة بعد وفاته. أما المبحث الثاني فتناولت فيه قضايا ومفاهيم النقد الأدبي عند بارت، تمثلت في مفهوم النقد الأدبي، النقد والإبداع، قواعد المحتمل النقدي والنقد الجديد، الكاتب والمحرر، الفرق بين العمل الأدبي والنص الأدبي، النقد والحقيقة، وأخيرا تناولت قضية موت المؤلف، ولذة النص.أما الفصل الثاني، الموسوم بـــ:**تحولات المسار النقدي عند رولان بارت،** فقد قسمته إلى ثلاثة مباحث، الأول موسوم بالمرحلة ما قبل البنيوية، وفيه عرضت لكتاب الدرجة الصفر للكتابة، الذي يعد أشهر كتاب لبارت، تناول فيه قضايا الكتابة وتاريخها من منظور تاريخي سوسيولوجي. كما تناولت الحديث عن كتاب أسطوريات الذي حلل فيه بارت أساطير المجتمع البرجوازي الفرنسي. أما المبحث الثاني فيحمل عنوان المرحلة البنيوية. وفيه عرضت لكتاب عن راسين الذي كان بمثابة بداية التحول إلى البنيوية، والذي أثار صراعا حادا وجدلا كبيرا مع ممثلي النقد التاريخي، وعلى رأسهم ريمون بيكار. أما كتاب مقالات نقدية فقد تناولت فيه البحث عن دلالات اللغة، أما كتاب التحليل البنيوي للسرد، فقد تطرقت فيه للحديث عن دراسة البنية السردية المجردة. وختمت مبحث المرحلة البنيوية، بالإشارة إلى السيميولوجيا

وحلم العلمية عند بارت، ومناقضته لمفاهيم دوسوسير فيما يخص علاقة السيميولوجيا واللسانيات، التي جعلها بارت أوسع منظومة ممكنة. كما تحدثت عن تصورات بارت حول علاقات الأدلة والدلالة. أما المبحث الاخير من الفصل الثاني،فخصصته للمرحلة ما بعد البنيوية عند رولان بارت.هذه المرحلة التي تميزت بالانتقال إلى الكتابة المتحررة من القيود المنهجية، والانتقال للكتابة المقطعية، والتحول للابتعاد عن القيود المنهجية والنظرية، والتحول إلى مساءلة الكتابة والقراءة واللذة. وقد تناولت في هذا المبحث كتب ،أس/زد والتحول إلى التحليل النصي، امبراطورية العلامات والنظام الرمزي الثقافي،الذات الكاتبة، وممارسة الكتابة المقطعية.وكذلك كتاب ساد وفورييه ولويولا، والتوجه لاختراق النسق. كما تطرقت لكتابة السيرة الذاتية من خلال كتاب رولان بارت بقلم رولان بارت ، وكتاب مقاطع من خطاب عاشقتجسيد الكتابة المقطعية. وأخيرا لذة النص والانفتاح على الكتابة والقراءة، والغرفة النيرة والحديث عن الفوتوغرافيا.

وخصصت الفصل الثالث، **لقضايا الكتابة والقراءة عند رولان بارت.** وقسمته إلى مبحثين؛ تناولت في المبحث الأول الكتابة وقضاياها عند رولان بارت. وقد تطرقت فيه إلى مفهوم الكتابة عند رولان بارت، والانتقال من مفهوم الأدب إلى الكتابة، وكذلك تمظهر وأشكال الكتابة وأنواعها. كما تناولت علاقة الكتابة بالالتزام، والكتابة والأسطورة. والصلة القائمة بين الكتابة وكل من الكلام، والمجاز والإيحاء والمعنى. وختمت هذا المبحث برؤية بارت وممارسته لكتابة السيرة الذاتية. أما المبحث الثاني من الفصل الثالث فقد عنونته بـــ: القارئ والقراءة عند رولان بارت، وتحدثت فيه عن ميلاد القارئ وموت المؤلف، والاختلاف القائم بين القارئ والناقد، أو بالأحرى الخصوصيات التي تميز النقد والقراءة. كما تناولت في هذا المبحث شروط

وقواعد القراءة عند بارت، وختمت الفصل بالحديث عن قراءة النص السردي لدى بارت، مثلما طبقها في كتابه أس/زد.

Résume :

La question du pluralisme et la diversité dans les thèses critiques font l'objet du dilemme qui a essayé d'y répondre dans cette recherche, en cherchant à identifier les événements les plus importants dans la vie de Roland Barthes, cet personnalité importante de la critique littéraire . La Problématique cherche également à trouver les idées critiques les plus importantes présentées par Barthes, et les étapes de transition dans sa vie, de critique littéraire, et les propriétés qui ont marqué son oeuvre. Afin de répondre aux questions de la problématique, j'ai divisé ma recherche en trois chapitres, le premier chapitre intitulé **les concepts et les enjeux de la critique littéraire chez Roland Barthes**. J'ai divisé ce chapitre en deux parties; le premier alloués a la personne de Roland Barthes, et a énuméré une brève biographie de sa vie. également de mentionner le plus importantes publications cours de sa vie, ou celles qui sont publiées après sa mort. La deuxième partie a abordé les questions des concepts et de la critique littéraire chez **Barthes**,comme le concept de la critique littéraire, la critique et la créativité, les règles du vraisemblable critique ,et de la nouvele critique,l l'écrivain et l'écrivant, la différence entre une œuvre littéraire et le texte littéraire, la critique et la vérité, et enfin j'ai abordé la question de la mort de l'auteur, et le plaisir du texte.

Dans Le deuxième Chapitre intitulé **les transformations dans le parcours de la critique littéraire chez Barthes**, a été divisé en trois parties, l'une marquée par l'étape de **pré-structuralisme**, marqué par le degré zéro de l'écriture, ou il a abordé les questions d'écriture et de son histoire du point de vue d'un sociologie historique. A également abordé le discours sur les mythologies livre qui a analysé les légendes de la société bourgeoise française. La deuxième partie porte le titre de **la phase structurelle**. le livre **Sur Racine**, marque le début de la transition vers le structuralisme, ce livre qui a provoqué un conflit aigu et la controverse avec les représentants de la critique historique, dirigée par Raymond Picard. Le livre Essais Critiques a abordé les implications de la recherche sur le langage, quant au livre Introduction a l'analyse structurale du récit, il tend a parler de l'étude abstraite de la structure narrative. En conclusion, l'étude de phase structurale, en référence au rêve scientifique de la sémiologie.La dernière partie du deuxième chapitre, étudie l'étape post-structuraliste chez Roland Barthes. Cette étape marquée par la transition à l'écriture libre, et l'abandon des limites méthodologiques et théoriques, et la tendance vers la responsabilité de l'écriture et la lecture et le plaisir.

Le troisième chapitre consacré aux questions de l'écriture et la lecture à Roland Barthes. Et divisé en deux sections; traités dans les questions la première section lors de l'écriture et de Roland Barthes. Avez abordé la question lors de l'écriture à la notion de Roland Barthes, et la transition de la conception à la littérature écrite, ainsi que la manifestation et les formes d'écriture et de types. A également abordé l'engagement relation à l'écrit, et de l'écriture et le mythe. Et le lien entre l'écriture et tous les discours, la métaphore et de l'inspiration et la signification. Elle a conclu par le présent article pour voir **Barthes** et de pratiquer **l'autobiographie** et **l'autoportrait**. La deuxième partie du

troisième chapitre intitulé ; **Le lecteur et la lecture chez Roland Barthes**, et a parlé de la naissance du lecteur et la mort de l'auteur, et la différence entre le lecteur et critique, ou plutôt les particularités de la critique et de la lecture. Également abordé dans la présente section, les termes et les règles de la lecture chez Barthes, et j'ai conclu le chapitre en parlant de la lecture du texte narratif de Barthes, tel qu'il est appliqué dans son livre S /Z.